CHORGESANGSCHULE

AUGUST FERD. HÄSER

Schul- und Theaterchöre

ANGEHENDE SINGVEREINE

MÉTHODE

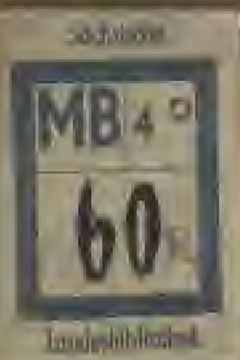
à Chanter en Choeur

des écoles, des théâtres et des académies de chant

A. F. HAESER

J. Jelensperger

MAYENCE, PARIS ET ANVERS



CHORGESANGSCHULE

VON

August Ferd. Häser.

FÜR

SCHUL- UND THEATERCHÖRE

UND

ANGEHENDE SINGVEREINE.

MAINZ.
In der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen.
1831.

MÉTHODE

POUR APPRENDRE

A CHANTER EN CHOEUR.

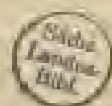
A L'USAGE

des écoles, des théâtres, et des académies de chant

PAR

A. F. HAESER.

MAYENCE.
Chez les fils de B. Schott.
1831.



[illegible] [in Rand]

Inhaltsverzeichniss.

TABLE DES MATIÈRES.

Uebungen.

EXERCICES.

VORWORT.

Ueber Chorgesang.

Die regere Theilnahme an Musik überhaupt und die Vorliebe für Gesang im Allgemeinen, und guten Chorgesang im Besondern hat seit zwanzig bis dreissig Jahren an sehr vielen Orten Deutschlands Singvereine gebildet, die desto trefflicher sind, und desto mehr zur allgemeinen Erweckung und Stärkung jener lobenswürdigen Theilnahme, so wie zur Belebung des Sinnes für die edelste Gattung der Musik mitwirken, je ernster und strenger sie sich an echte Kernmusik halten. Diesen Singvereinen ist es auch wohl hauptsächlich zu verdanken, dass man hier und dort gestrebt hat, den Gesang recht eigentlich ins Leben zu rufen, indem man hierzu das einzige zweckmässige Mittel wählte, und auf mehren höhern und niedern Lehranstalten den Chorgesang unter die allgemeinen Unterrichtsgegenstände aufnahm. Dass dies nicht überall geschieht, ist sehr zu beklagen. Hindernisse, wie sie sich von mancherlei Art bei Errichtung von Singanstalten, besonders in kleinen Orten entgegenstellen, gibt es auf Schulen nicht, auf denen man gleich alle vier Stimmen in Menge, wenn auch nicht in dem erforderlichen Ebenmaase (hier z. B. eine Ueberzahl der Soprane, dort der Tenore, und fast

PRÉFACE.

SUR LE CHANT EN CHOEUR.

C'est au goût pour la musique et le chant en général, et spécialement pour le chant en chœur, que nous devons les réunions musicales qui se sont organisées, depuis vingt à trente ans, dans plusieurs endroits de l'Allemagne. Ces réunions sont d'autant plus recommandables, d'autant plus propres à étendre et à fortifier le goût qui les a fait naître, à vivifier le sentiment de la bonne musique, qu'elles s'attachent plus énergiquement à tout ce qu'il y a de beau, de noble, de vrai dans cet art. Si l'on s'est efforcé, çà et là, de ressusciter la musique vocale, si, pour atteindre ce but, on a employé le moyen le plus convenable, le chant en choeur, enfin si ce moyen a été adopté dans plusieurs écoles, c'est aux académies de chant dont je viens de parler que nous en sommes redevables. Malheureusement cet exemple n'est pas généralement suivi. Je sais que l'établissement des écoles de chant, surtout au milieu de populations peu nombreuses, offre beaucoup de difficultés. Mais on ne se plaindra pas de difficultés pareilles dans ces écoles où les quatre espèces de voix abondent, quoique dans des proportions différentes; où se trouvent en foule, ici des sopranos, là des tenors, ailleurs des basses sourdes et

überall etwas schwache klanglose Bässe) vorräthig findet. Es scheint daher, dass nur ein Vorurtheil gegen Musik überhaupt, oder die Meinung, Singen sey wegen zu grosser Anstrengung der Brust ungesund, es verleite zu einer gewissen Eitelkeit, koste viel Zeit und verursache bedeutende Ausgaben — dass, sage ich, nur solche Meinung der allgemeinen Einführung des Chorgesangs unter die gewöhnlichen Gegenstände des Unterrichts in höhern und niedern Schulen im Wege stehe. Diese und ähnliche Meinungen aber lassen sich sehr leicht bekämpfen. Das lange anhaltende anstrengende Singen ist allerdings und ganz besonders jungen Leuten höchst nachtheilig, aber dies ist auch nirgends nöthig, und kann, selbst wenn der Lehrer wenig vorsichtig wäre, kaum vorkommen, da in der Regel auf allen Schulen jedem Lehrgegenstande nur eine Stunde auf einmal angewiesen wird, und diese wohl nur selten oder nie einem anhaltenden Singen gewidmet werden kann, da Erläuterungen schwieriger Stellen, Berichtigungen vorkommender Fehler u. s. w. öftere Unterbrechungen nöthig machen. Mässiges Singen aber ist gegesund, da das kunstgemässe Athemnehmen, das Sparen und langsame Entströmen-lassen die Brust stärkt und kräftigt. Ausser diesem bedeutenden Nutzen, den das Singen der Jugend gewährt, ist es überdies das beste, oder vielleicht das einzige Mittel gegen Stammeln, Stottern, und sogenanntes Anstossen der Zunge, und durch dasselbe wird am leich-

sans timbre. Il semble donc que la seule chose qui s'oppose à l'établissement des classes d'ensemble dans les écoles de chant soit, ou un préjugé contre la musique en général, ou l'opinion que le chant fatigue la poitrine, que c'est une étude frivole, qui favorise l'orgueil, qui coûte beaucoup de tems et qui exige de grands frais. Mais il est facile de combattre ces idées. Le chant forcé et prolongé est nuisible sans doute, surtout aux jeunes gens; mais ici l'excés seul est blâmable, et l'on n'aurait jamais à s'en plaindre, quelque peu attentif que fût le maître, si, comme cela se pratique dans les écoles, la leçon n'était jamais que d'une heure, qui même ne serait dans aucun cas employée toute entière à chanter, puisque la nécessité d'éclaircir les passages difficiles, de faire remarquer les fautes, etc, amène beaucoup d'interruptions. Bien loin de là il est avantageux de chanter modérément, car les efforts mesurés qu'on fait pour prendre sa respiration, pour laisser graduellement échapper l'air, exercent et développent la poitrine. Il y a plus, le chant est le meilleur moyen, peut-être le seul, de corriger le bégaiement, le grasseyement, la lallation, l'accent provincial, et d'acquérir une bonne prononciation. Les frais n'en sont pas considérables si on les compare à ceux qu'exige toute autre éducation musicale. En supposant même que l'établissement ne pût ou ne voulût rien faire pour le chant, une rétribution insignifiante donnée par chaque élève suffirait pour

testen eine gute, deutliche, von allem Provinziellen befreite Aussprache gewonnen. Die Kosten sind im Vergleich mit denen für jede andere musikalische Beschäftigung so gering, dass davon gar nicht die Rede seyn kann. Denn auch den Fall gesetzt, dass eine Schulanstalt für den Gesang wenig oder nichts aus ihren Mitteln thun könnte oder wollte, so würde bei der Menge der Schüler selbst ein unbedeutender Beitrag des Einzelnen hinreichen, dem Lehrer ein billiges Honorar zu gewähren und die Ausgaben für Musikalien zu bestreiten, welche nur anfänglich von einigem Belang seyn, später aber im Laufe eines Jahres sehr wenig betragen würden, da es sich hier nicht um schnell wechselnde Modemusik handelt, sondern um klassische Werke, zu denen man immer mit neuem und erhöhtem Genuss zurückkehrt. — Was den Zeitaufwand betrifft, so wird wohl Niemand zwei Stunden wöchentlich zu viel finden, in zwei Stunden aber (drei sind freilich besser, vier jedoch das Höchste) lässt sich schon Vieles leisten. Der Eitelkeit wird durch musikalische Produktionen des Einzelnen, Sologesang und Instrumentenspiel allerdings geopfert, aber keineswegs durch Chorgesang, bei dem der Einzelne nicht bemerkbar wird und nicht werden darf, sondern nur als Theil des Ganzen wirksam seyn kann. Eben deshalb wirkt das Chorsingen dem unter jungen Leuten gewöhnlichen Altersstolze am besten entgegen. Da es, gut gelehrt, leicht und angenehm, überall ohne beson-

assurer au maître des honoraires convenables, et pour acheter les ouvrages nécessaires, dépense qui ne mérite quelque attention que dans le commencement, car elle se reduit bientôt à peu de chose; en effet on ne recherche pas la musique à la mode, mais les auteurs classiques auxquels on revient toujours avec un plaisir nouveau. Quant à la perte de tems, personne ne trouvera que ce soit trop de sacrifier deux heures par semaine; or dans ces deux heures on peut apprendre beaucoup. Néanmoins il vaudrait mieux travailler trois ou quatre heures par semaine. Enfin l'amour propre ne trouve guére son compte que dans l'exécution des solos, et non point dans celle des morceaux d'ensemble, où chaque concertant n'a personellement rien de remarquable, et n'agit que comme partie du tout. Rien au contraire n'est plus propre que le chant en chœur à combattre l'orgueil d'age qui règne d'ordinaire entre les jeunes gens. Il n'est pas non plus d'exercice qui leur convienne mieux, après les exercices gymnastiques, dans leurs momens de loisir, parce-qu'il est facile et agréable, et qu'ils peuvent s'y livrer partout, sans préparation, et même sans maître, dès qu'ils ont acquis les connaissances élémentaires. Ajoutez à cela l'avantage de favoriser les réunions de jeunes gens dans un but louable, de combattre la rudesse des uns, le goût des autres pour des plaisirs vulgaires. Le développement du sentiment moral y gagne d'autant plus que la mu-

dere Vorbereitung ausführbar ist, und daher jungen Leuten, wenn sie nur erst über die ersten Elemente hinaus sind, selbst ohne Lehrer zur Unterhaltung in freien Stunden dienen kann, so ist es nach den gymnastischen Uebungen die empfehlenswürdigste Belustigung für die Jugend. Denn sie ist so recht eigentlich gesellig, d. h. sie kann von der Jugend blos in ihrer eignen Gesellschaft genossen werden, und wird nun zur Bildung, die jungen Leuten immer am besten unter sich selbst gelingt, mächtig beitragen. Solches Treiben aber, solche thätige Richtung zum wirklich Schönen ist schon an sich ein Mittel wider Rohheit, bekämpft am kräftigsten den Sinn für gemeinere Vergnügungen, und ist in demselben Grade moralisch bildend, in welchem das Schöne an sich mit dem sittlich Guten in der innigsten Verwandtschaft steht. Zur Weckung und Stärkung des sittlichen Gefühls aber ist es um so wirksamer, als alle diejenige Musik, welche sich in Hinsicht auf Kunst am besten für Chorgesang eignet, fast ausschliesslich nur würdige, erhebende, auf religiöse Gegenstände sich beziehende Texteswortе hat, und nun um so mehr weich stimmt, ohne zu verweichlichen, rührt und erhebt uns eben so sehr zur Ergebung, als zu wahrhaft menschlichem und christlichen Muthe stärkt. Sieht man auf die besondern Zwecke der Kunst, so ist der Chorgesang, wie er hier gemeint wird, das leichteste und sicherste Mittel, gute und gründliche Kenntniss der Musik überhaupt allgemeiner zu machen, durch die nie

sique, qu'on employe ordinairement pour l'étude du chant en parties, est presque toujours composée sur des paroles, propres à élèver l'ame, et qui expriment des idées nobles ou religieuses. Si l'on recherche le but proprement dit de la science, on verra que le chant en chœur est le moyen le plus facile et le plus sûr de rendre plus générale la connaissance de la musique, de reveiller et d'étendre le bon goût par la lecture des ouvrages classiques, les seuls qui ne vieillissent pas et qui soient de tous les tems, et de s'opposer aux caprices frivoles et bizarres de la mode. Enfin ce n'est que par le procédé que nous recommandons qu'on peut reconnaître les bonnes voix; circonstance importante, parceque la voix humaine est le plus beau de tous les instrumens, et que la nature ne l'a prodigué nulle part.

veraltenden klassischen Werke aller Zeiten den wahren Kunstsinn zu wecken und zu verbreiten, und so gegen die Seichtigkeit und Frivolität des Modetreibens zu verwahren. Endlich ist es nur auf die empfohlene Weise möglich, gute Stimmen kennen zu lernen, ein Umstand, der wohl der Beachtung werth ist, da ja doch die menschliche Stimme die bedeutendsten Vorzüge vor jedem Instrumente besitzt, und an guten Stimmen nirgends, am wenigsten in unsern nördlichen Gegenden, Ueberfluss ist.

Etwas Aehnliches in allen Schulen für das weibliche Geschlecht einzuführen, hat freilich seine grossen, doch nicht unüberwindlichen Schwierigkeiten. Dass man sich durch diese von der guten Sache abschrecken lässt, ist um so mehr zu beklagen, als nun diejenigen Klassen des Bürgerstandes, in denen wahrscheinlich die meisten guten Stimmen zu finden sind, und die nur Ausnahmsweise an Singvereinen Theil nehmen können, ohne alle musikalische Bildung bleiben.

Betrachten wir nun aber, was bis jetzt bei den meisten Schul- und Theaterchören und in angehenden Singvereinen für den Chorgesang geleistet ward, so finden wir, dass man nur selten einen gründlichen methodischen Weg einschlägt, auf dem ohne grössere Anstrengung von Seiten des Lehrers oder der Schüler in kürzerer Zeit Höheres erreicht werden könnte, als dies durch Einübung von Chorgesängen ohne vorhergegangene Elementarübungen, ohne eigentliche

Il est difficile sans doute, mais non pas impossible d'appliquer ce que nous venons de dire aux écoles de femmes. Il est d'autant plus triste qu'on se laisse arrêter par les difficultés que les classes moyennes restent sans éducation musicale, quoique ce soient elles qui peuvent probablement fournir le plus de belles voix, et à qui il est le plus aisé de se livrer à l'exécution des morceaux d'ensemble.

Si nous examinons maintenant ce qui, se pratique dans la plupart des chœurs des écoles et des théâtres, nous verrons que rarement on suit une méthode raisonnée et sûre par la quelle on acquiert plus, en peu de tems, sans grande fatique de la part du maitre ni de l'élève, que par l'exécution de chœur, sans exercices élémentaires, sans école proprement dite. Mais jusqu'à présent, que je sache, on n'avait pas publié de pareils exercices

Schule möglich ist. Solche Elementarübungen für den Chorgesang aber, die das für ein Chor sind, was eine Singschule mit Solfeggien u. s. w. für den Solosänger ist (deren es mehre treffliche gibt), ein Kompendium nämlich alles dessen, was dem angehenden Sänger für den eigentlichen Gesang im Chor als Vorbereitung nöthig ist, waren bisher, so viel ich weiss, nicht im Druck vorhanden. (Nägely's und Pfeiffer's u. a. ähnliche Werke beabsichtigen bekanntlich Anderes.) Daher musste jeder Direktor eines Chors oder eines Singvereins sich selbst dergleichen schreiben, wenn er methodisch verfahren wollte. Nicht jeder aber hat dazu Zeit und Beruf, und es wird gewiss vielen ein Werk, wie das vorliegende willkommen seyn, in dem sich das Nöthige vorfindet. Für dasselbe sammelte ich schon seit mehren Jahren Materialien, die ich nun mit Lust und Liebe bearbeitet habe, Vieljährige Erfahrungen in einem Geschäft, das mir mehr Freude als Arbeit ist, habe ich dabei benutzt, und ich hoffe, diese meine Chorgesangschule soll Einiges zu fröhlicherm Gedeihen der Schul- und Theaterchöre und angehenden Singvereine beitragen, wenn man sie mit der Theilnahme benutzt, mit welcher ich sie schrieb. Soll sie aber in allgemeiner Kenntniss der Musik weiter fördern und in Gesangbildung den Nutzen schaffen, den ich innig wünsche und den ich nicht ohne Grund von dem Gebrauch derselben erwarte, da ich darüber hinreichende Erfahrungen gesammelt habe, so ist es

qui fussent pour le chœur ce que sont pour le solo, les solfèges ordinaires, parmi lesquels il y en a d'excellens, c'est à dire qui renfermassent tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour chanter en chœur. Les ouvrages de *Nägely*, de *Pfeiffer* etc. ont évidemment un autre but. Il falloit donc que chaque maître préparât lui même ses exercices, s'il voulait procéder méthodiquement. Mais tous n'ont pas le tems et la facilité nécessaire, et un grand nombre sans doute accueillera un ouvrage où l'on trouve l'essentiel. Depuis plusieurs années je rassemblais des matériaux que j'ai mis en œuvre avec goût et plaisir. J'ai utilisé mon expérience de plusieurs années dans un genre d'occupation qui est pour moi un délassement plutôt qu'un travail, et j'espère que mon ouvrage, si l'on met autant de zèle à s'en bien servir que j'en ai mis à l'écrire, ne sera pas inutile aux progrès des chœurs. Mais pour en retirer tout le fruit que je crois qu'on peut en attendre, soit sous le rapport de la musique en général, soit sous le rapport du chant en particulier, il faut que chaque chanteur ait sous les yeux l'ouvrage en partition, comme il est écrit, afin que les explications du maître soient aussi claires et aussi aisées à comprendre que possible.

durchaus nöthig, dass jedes Mitglied des Chors die ganze Chorgesangschule in Partitur, so wie sie gedruckt ist, vor sich habe, da bei einzelnen Stimmen für Sopran, Alt, Tenor, Bass es dem Lehrer unmöglich ist, in seinen Erläuterungen über Einzelnes, was Noth thut, die höchste Verständlichkeit und Deutlichkeit zu erreichen.

Die vier hauptsächlichsten Forderungen, die man an ein gutes Chor zu machen berechtigt ist, sind: dass es in möglichst vollkommener Reinheit intonire, die höchste Strenge im Takte beobachte, deutlich und gut ausspreche, und, da hier dem eignen Gefühl des Einzelnen die Bestimmung des Vortrags nicht überlassen bleiben darf, mit Genauigkeit und dem Ausdrucke vortrage, der sich durch Zeichen und Worte für eine Menge Singender vorschreiben lässt. Das richtige Athemnehmen, die Gleichheit der Register der Stimme, Portamento, Messa di voce u. dgl. sind in der einen oder der andern dieser Forderungen zugleich enthalten.

Für Intonation enthält diese Chorgesangschule so viele und mannigfaltige Uebungen, dass durch ihre sorgfältige Benutzung gewiss die Absicht möglichst vollkommener Reinheit erreicht werden wird. Um dem Lehrer die Beobachtung der Strenge im Takte zu erleichtern (so wie aus andern an ihrem Ort in die Augen fallenden Gründen), habe ich fast durchaus mehr lange als kurze Noten gebraucht, und nur gewöhnlich leicht fassliche Rhythmen gewählt — und

Les quatre conditions indispensables qu'on exige d'un chœur sont: une intonation juste et sûre, une mesure rigoureuse, une prononciation nette et sans défaut, et enfin l'expression qu'indiquent les signes, rendue avec exactitude et précision, car il serait impossible d'abandonner la manière de rendre au goût particulier de chaque concertant. Port de voix, mise de voix, uniformité de registre, bonne manière de respirer, tout cela est compris dans l'une ou dans l'autre des conditions énumérées ci dessus.

Cette méthode renferme un si grand nombre d'exercices pour l'intonation, qu'en les travaillant avec soin on acquerra l'intonation la plus juste et la plus pure possible. Pour que le maître surveille plus facilement l'exactitude de la mesure, ainsi que par d'autres raisons qu'on sentira en leur lieu, j'ai employé plus des notes longues que de brèves, et choisi des rhythmes faciles à saisir. J'ai indiqué l'expression par un nombre suffisant de signes et

für den Vortrag ist ebenfalls durch Zeichen und Worte hinreichend gesorgt. Auf die Aussprache allein konnte hier (die vortrefflich vorbereitenden Silben *da, me, ni, po, tu, la, be* ausgenommen) keine besondere Rücksicht genommen werden, wenn nicht eigentliche Musikstücke mit Text aufgenommen werden sollten. Dies aber würde das Werk unnöthigerweise zu stark und theuer gemacht haben, da ja jeder Lehrer leicht Gesänge sich verschaffen kann, wie sie den Kräften seiner Schüler angemessen sind. Die besten für den Anfang sind nach meiner Meinung ausgewählte Choräle, die aber durch Weglassung der gewöhnlichen Fermaten streng rhythmisch zu behandeln sind, choralähnliche Gesänge und sogenannte Chorarien.

Der Text des Werkes enthält mehr ein Namensverzeichniss alles dessen, was nöthig zu beachten ist, als eine ausführliche, zu viel Raum erfordernde Erläuterung, die dem mündlichen Vortrage des Lehrers überlassen bleibt. So habe ich denn die allgemeine Musiklehre ganz übergangen, und die allgemeine Gesanglehre so kurz und gedrängt gefasst, als immer möglich war, genau aber bei jeder Uebung bestimmt, wie sie für diese oder jene besondere Absicht, wie sie anfänglich und später, und wie sie auf verschiedene Weise gebraucht werden könne und müsse, um wahrhaft nützlich zu seyn.

Möge meine Arbeit eine freundliche Aufnahme finden! — Weimar, im Dezember 1828.

A. F. Haeser.

de mots, quant à la prononciation, à lexception des syllabes *da, me, ni, po, tu, la, be,* on ne trouvera aucun exercice qui y ait rapport, parcequ'il n'entrait pas dans mon plan d'admettre des morceaux de musique proprement dits avec les paroles, ce qui aurait rendu l'ouvrage trop volumineux et trop cher. D'ailleurs, chaque maître peut choisir ou composer des chants proportionnés à la force de ses élèves. Les meilleurs, a mon avis, pour les commençans, sont les mélodies chorales, en supprimant les points d'orgue et autres analogues, choisies dans la musique religieuse.

Le texte de l'ouvrage ne renferme, pour ainsi dire, qu'un tableau nominal de ce qui est nécessaire à savoir; les développemens qui auraient occupé trop d'espace, sont laissés à la sagacité du maître. Ainsi j'ai parlé le plus briàvement possible de la musique en général, et du chant en particulier, mais, à chaque exercice, j'ai indiqué scrupuleusement comment il pourait être appliqué dans tel ou tel but, comment il devait être exécuté par les commençans ou par les élèves plus avancés; enfin comment il pourait et devait devenir plus utile.

Puisse mon travail recevoir un accueil favorable! — Weimar, Décembre 1828.

A. F. Haeser.

ERSTES KAPITEL.

Von der menschlichen Stimme überhaupt.

Die menschliche Stimme theilt man in die männliche und weibliche, bei denen beiden man tiefe, mittlere und hohe unterscheidet.

Die Stimme der Männer ist Bass *Basso*, Bariton *Baritono* hoher Bass, und Tenor *Tenore*; die Stimme der Frauen und Kinder Alt *Contralto*, Mittelsopran *Mezzo Soprano* tiefer Sopran, und Sopran, hoher Sopran *Soprano*, *Soprano acuto*.

Da von diesen sechs Stimmen die mittleren sich bald mehr der tiefern, bald mehr der höhern, sowohl in Hinsicht auf Umfang als auf Karakter des Tons nähern, und die meiste Musik für Chorgesang aus Gründen der Kompositionslehre vierstimmig ist, so ist die Eintheilung der Stimme in vier Gattungen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, noch gebräuchlicher.

Die Eigenschaften, die man von einer guten Stimme verlangt, sind im Allgemeinen für jede der vier genannten Arten dieselben, doch liegt es in der Natur der Stimme selbst, dass einige dieser Eigenschaften in höherm Grade

CHAPITRE I.

DE LA VOIX HUMAINE EN GÉNÉRAL.

Les voix en général se divisent en voix d'hommes et en voix de femmes; les unes et les autres sont ou graves, ou moyennes, ou aiguës.

Les voix d'homme sont la Basse, le Baryton, ou basse moins grave, et le Tenor; les voix de femme ou d'enfant sont le Contralto, le mezzo Soprano, ou Soprano grave, le Soprano ou Soprano aigu.

Mais comme les deux voix moyennes, le baryton chez les hommes, et le mezzo soprano chez les femmes, se rapprochent plus au moins tantôt du grave, tantôt de l'aigu; comme d'ailleurs les morceaux d'ensemble ne sont pas écrits en général à plus de quatre parties vocales, l'usage à prévalu de n'admettre que quatre espèces de voix, le soprano, le contralto, le tenor et la basse.

Les qualités qui constituent une belle voix sont communes, pour la plupart, aux quatre espèces que je viens d'énumérer; il en est pourtant qui conviennent plus spécia-

dem Sopran oder Alt, andre dem Tenor oder Bass zukommen.

Eine gute Stimme ist rein *intonata*, hellklingend, hat Metall *chiara*, *limpida*, *sonora*, *di argento*, voll *piena*, *di corpo*, hinlänglich stark *gagliarda*, *robusta*, *forte*, von hinreichender Ausdehnung *distesa*, *estesa*, gleich *eguale*, biegsam *flessibile*, *ubbidiente*, *elastica*, *agile* und angenehm *grata*, *dolce*.

Das, was man durch körnige Stimme, *voce granita*, bezeichnet, besteht theils in Fülle und Rundung der Stimme, theils in Kraft und Stärke derselben. Unter *voce pastosa* (für welchen Ausdruck wir kein deutsches genügendes Wort haben) versteht der Italiäner eine volle und dabei weiche geschmeidige Stimme. Beide Arten sind selten.

Die Ausdrücke, edle, rührende, zum Herzen sprechende, seelenvolle Stimme, *voce nobile*, *toccante*, *simpatica*, *che si accosta*, *che tocca il core*, sind deutlich an sich. Von welchen Ursachen aber eine solche Stimme die Wirkung sey, ist schwer zu entscheiden. Die Behauptung, dass sich die Seele des Sängers auch durch die Stimme ausspreche, hat viel für sich, doch widersprechen ihr zum Theil manche nicht ganz seltene Erfahrungen. So viel ist jedoch unumstösslich gewiss, wer innig und wahr fühlt, was er vorträgt und dieses sein Gefühl in Tönen auszudrücken sucht, wird, je nachdem ihm sein Streben mehr oder weniger gelingt, dasselbe Gefühl in höherm oder geringerm Grade bei den Zuhörern erwecken.

Alle angeführten Eigenschaften einer guten Stimme verdankt ein Sänger selten oder nie der Natur allein, sondern die meisten, oder wenigstens den höhern Grad derselben dem Studium.

Die auffallendsten und bedeutendsten Fehler der Stimme

lement les unes au soprano et au contralto, les autres au tenor et à la basse.

Une bonne voix doit être juste, pure, claire sonore, argentine, pleine, forte, expansible, toujours égale, flexible, agile et d'un timbre agréable.

Les voix qu'on appèle *grennes*, *voce granita*, doivent cette dénomination en partie à leur plénitude et à leur rondeur, en partie à leur force et à leur timbre comme métallique. Il y a d'autres voix qui, avec assez de force et de volume, ont beaucoup de souplesse et de douceur. Les unes et les autres sont rares.

On entend assez ce que c'est qu'une voix noble, touchante, énergique, qui parle au cœur, etc. Mais à quelles causes faut il attribuer cette propriété *d'aller à l'ame* qu'ont certaines voix ? Est ce que l'ame du chanteur passe pour ainsi dire dans sa voix ? cette opinion est très vraisemblable; et quoique un assez bon nombre d'exemples semblent la contredire, il est certain qu'un homme qui éprouve un sentiment vrai et profond, et qui l'exprime par son chant éveille chez ses auditeurs le même sentiment à un degré plus ou moins élevé suivant que ses moyens aereaux secondent plus ou moins ses efforts.

Il est rare, ou plutôt il n'arrive jamais que toutes les qualités qui constituent une belle voix soient un pur don de la nature; la plupart d'entr'elles s'acquièrent par l'étude, ou sont développées par la travail.

Les défauts les plus frappans de la voix sont les sui-

sind folgende. Die Stimme ist unrein, *stonata*, *stonante*, dumpf, hohl *cupa*, in geringerm Grade heiser, gleichsam mit einem Flor überzogen *velata*, *appannata*, dünn *sottile*, *filo di voce*, schwach *debole*, von geringer Ausdehnung *limitata*, ungleich *ineguale*; hart, roh, schwer, faul *dura*, *cruda*, *grave*, *pesante*, *pigra*, unangenehm, schreiend, kreischend *ingrata*, *stridente*, *stridula*.

Der edlen Stimme ist die gemeine, *comune*, entgegengesetzt. Was oben über die Ursachen jener bemerkt wurde, gilt auch von dieser.

vans: la voix manque de justesse, de pureté, elle est sourde, voilée, faible, sans force et sans expansion, inégale, dure, inflexible, pesante, paresseuse, désagréable, criarde, glapissante, etc.

Il y a des voix ignobles ou communes; comme il y en a de nobles et de distinguées; nous avons déjà parlé de ces différences.

ZWEITES KAPITEL.

Stimmbildung.

Alle Uebung im Gesang ist Bildung der Stimme, hier aber bezeichnet das Wort besonders diejenigen ersten, die Kehle (Singorgane) und zugleich das musikalische Gehör bildenden Uebungen des angehenden Sängers, dessen Zweck ist, die etwa vorhandenen Fehler der Stimme gänzlich zu heben oder doch möglichst zu mindern — die guten Eigenschaften derselben aber zu vervollkommnen und so den Grund zu legen zu unumschränkter Beherrschung der Stimme in ihrem ganzen Umfange.

In dieser Bedeutung des Worts ist daher Stimmbildung im Allgemeinen und Wesentlichen für alle Arten der Stimme dieselbe; besondere Verschiedenheiten aber des Sopran und Alt, des Tenor und Bass machen im Einzelnen auch Verschiedenheiten in der Art des Studiums

CHAPITRE II.

EDUCATION DE LA VOIX.

Tous les exercices de chant concourent à l'éducation de la voix, mais on appèle plus particulièrement exercices les morceaux disposés de manière à développer l'organe de la voix et l'ouie musicale, ou qui ont pour but de faire disparaître ou du moins de diminuer, de déguiser ce qu'il y a de défectueux dans la voix; d'étendre, de faire fructifier ce qu'il y a de bon; enfin d'enseigner à la maîtriser également dans toute l'étendue dont elle est susceptible.

L'éducation, en prenant ce mot dans son acception la plus générale, est la même pour tous les genres de voix; néanmoins les différences que la nature a mises entre les voix aiguës, soprano et contralto, et les voix graves;

nothwendig, welche sich jedoch leicht von selbst oder aus den am gehörigen Orte mitzutheilenden Bemerkungen über die Eigenheiten der einen und der andern Stimmart ergeben.

Um diese ersten Uebungen zweckmässig anzustellen und sie so nützlich als möglich zu machen, muss man wissen, worauf man bei ihnen besondern Fleiss zu verwenden habe, und es ist daher erstens nöthig, die Stimme in Beziehung auf die früher genannten Eigenschaften zu untersuchen und bei dieser Untersuchung vorzüglich auf das Fehlerhafte zu achten, weil dieses gewöhnlich schwerer als das Gute bemerkbar ist, und es auch weniger Studium kostet, dieses zu vervollkommnen, als jenes zu beseitigen. — Zweitens durch Angeben verschiedener Töne nach einem Instrumente, der Intervalle eines Akkords, durch die natürlichste Auflösung der einfachen dissonirenden Akkorde, durch Nachsingen einer gespielten Melodie u. dgl. sich von dem vorhandenen musikalischen Gehör, so wie Sinn und Gefühl für Musik überhaupt zu überzeugen.

Bevor man aber die Uebungen selbst beginnt, ist Einiges im Allgemeinen über richtige Oeffnung des Mundes, über das Athemnehmen, über das Angeben der Töne mit Brust- und Kopfstimme, und über Reinheit der Intonation zu bemerken.

tenor et basse, entraînent des différences analogues dans le genre d'étude.

Afin de 'tirer tout le fruit possible de ces exercices, il faut premièrement examiner la voix sous le rapport des qualités énumérées ci dessus, et surtout porter une attention spéciale sur les défauts qu'elle présente, car ils sont quelquefois difficiles à saisir, et il est toujours plus aisé de cultiver ce qui est bien que de corriger ce qui est mal. En second lieu il faut développer l'ouie musicale, le sentiment et le goût, par l'étude de l'intonation guidée par un instrument, des intervalles des accords, de la résolution la plus naturelle des accords dissonans, enfin par la répétition d'une mélodie que l'éléve vient d'entendre exécuter.

Mais avant de passer aux exercices, nous dirons quelques mots sur la manière d'ouvrir la bouche et de respirer, sur la voix de tête, et la voix de poitrine, enfin sur la justesse de l'intonation.

DRITTES KAPITEL.

Oeffnen des Mundes.

Die richtige Oeffnung des Mundes beim Singen ist so, wie sie ohne besondere Vorschrift von selbst statt findet,

CHAPTIRE III.

OUVERTURE DE LA BOUCHE.

En chantant, il faut donner à la bouche précisément le même dégré d'ouverture que lorsqu'on veut articuler forte-

wenn man den Vokal *A* stark betont ausspricht. Diese Oeffnung des Mundes muss man sich so zu eigen machen, dass man sie auch bei den übrigen Vokalen und bei den Diphtongen möglichst beibehalte, da eine zu weite oder zu enge, zu breite oder zu hohe Oeffnung des Mundes den sogenannten Gaumen- und Nasenton erzeugt, oder die Töne der Stimme auf andere Weise entstellt. Eben so ungünstig wirkt es auf den Klang der Stimme, wenn man die Zunge den Zähnen zu nahe bringt, oder auch zu sehr im Munde zurückzieht und niederdrückt, oder sie im Munde herumbewegt, wozu Anfänger bei schnellern Noten leicht verleitet werden. Dies Alles muss mit höchster Sorgfalt vermieden werden, da möglichst schöner Ton das Beste und Hauptsächlichste ist, worauf man zu achten hat. Diesen aber so gut, als die Natur jeder Stimme es erlaubt, hervorzuholen, anzugeben und zu bilden, gelingt am besten und sichersten dadurch, dass man jeden Ton möglichst schwach anfange, und ihn bis zu dem Grade der Stärke anwachsen lasse, der ohne Anstrengung möglich ist; dann umgekehrt stark anfange und schwach aufhöre, und endlich beides mit einander verbinde. Dadurch befestigt und kräftigt man die Stimme, breitet sie gleichsam aus und lernt sie in den verschiedensten Graden der Stärke und Schwäche gebrauchen. Gleich im Anfange jeden Ton mit der eigentlichen (ganzen) *messa di voce* < > angeben zu wollen, ist nicht zu rathen, weil dies mehr Athem erfordert, als Anfänger gewöhnlich haben, und einen sehr sparsamen Verbrauch des Athems verlangt, auch fast jede Stimme bei < und > anfänglich in der Intonation wanket, und die nöthige Reinheit besser im Einzelnen als im Zusammengesetzten zu erreichen ist. Uebrigens ist, damit der Anfänger das < nicht als Gewohnheit annehme, zu rathen, ihm wenigstens später bei ziemlich befe-

ment la voyelle *â*, et le conserver autant qu'il est possible non seulement sur cette voyelle, mais sur toutes les autres, et sur les Diphtongues. Sans cette précaution, la voix devient nasale ou gutturale; son timbre est altéré encore quand on serre là langue près de dents, qu'on là retire au fond de la bouche, ou qu'on l'applique fortement contre la mâchoire inférieure, ou enfin qu'on l'agite dans la bouche comme cela arrive aux commençans lorsque les notes se succèdent avec rapidité. Tous ces défauts doivent être évités avec soin, car un timbre pur et beau est une des choses les plus essentielles au chant. Le meilleur moyen d'y parvenir, autant que là nature le permet est d'aborder chaque note faiblement, et d'augmenter ensuite par dégrés le volume de la voix autant que cela se peut sans crier; puis on aborde au contraire la note avec force, et on la laisse expirer insensiblement; enfin l'on réunit ces deux procédés. De cette manière on affermit et l'on fortifie la voix, on lui fait acquérir plus d'étendue, on apprend à la manier également bien dans tous ses dégrés de force et de faiblesse. Il ne convient pas de faire exécuter aux commençans une *pose de voix* <> *(messa di voce)* tout entière; la respiration de la plupart d'entr'eux n'y pourrait suffire; d'ailleurs en chantant d'abord séparément le *crescendo* et le *smorzando* l'intonation est plus franche et la voix plus pure. Toutefois afin que l'élève ne contracte pas l'habitude du crescendo, il faudra plus tard, lorsqu'il sera sûr de son intonation, lui faire attaquer les sons dans tous les dégrés de force ou de faiblesse de la voix *(pp. p. mf. f. ff.)*, et les lui faire soutenir.

stigter Intonation die Töne in den verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche *pp. p. mf. f. ff.* frisch ergreifen und so unverändert aushalten zu lassen.

VIERTES KAPITEL.

Athemnehmen.

Die Kunst des Athemnehmens beim Singen, die mehr Uebung erfordert, als man gemeiniglich glaubt, lässt sich durch die Beantwortung der beiden Fragen lehren: wie soll man Athem nehmen, und wo? Die erste Frage lässt eine allgemeine Antwort zu.

Das Bedürfniss des Athemnehmens zum gewöhnlichen Sprechen, oder nur um Luft zu schöpfen, wird beinahe schon durch blosses Oeffnen des Mundes, in den nun hinreichende Luft von selbst einströmt, befriedigt. Für den Gesang aber bedarf man einer grössern Menge Luft, die man nur durch wirkliches Ansichziehen der Luft, also durch ein Verfahren erhält, das dem ähnlich ist, mit welchem man durch einen Strohhalm Wasser aus einem Glase an sich ziehen kann, nur ohne die hierbei nöthige Anstrengung. Man gewöhne sich daher auf solche Weise, jedoch so unmerklich, dass nur eine sehr schwache Bewegung der Lippen sichtbar ist, ferner völlig unhörbar, ohne alles Schluchzen und Schnappen, und endlich möglichst schnell volle Athemzüge zu thun, den Athem so lange, als es ohne Anstrengung gelingen kann, bei sich zu behalten, und die Luft nur

CHAPITRE IV.

DE LA RESPIRATION.

Comment et quand faut-il respirer? La réponse à ces deux questions renferme tout ce qu'il est important de savoir sur ce sujet.

Pour aspirer la quantité d'air nécessaire à la respiration et à la parole, il suffit d'ouvrir la bouche et l'air s'y précipite de lui même. Mais pour le chant on a besoin d'une plus grande quantité d'air qu'on obtient par une aspiration plus active, et qui, à l'effort près qu'on doit dissimuler, est parfaitement analogue à celle par laquelle on attire, au moyen d'un chalumeau, de l'eau contenue dans un vase. L'élève s'exercera donc à respirer de manière qu'on apperçoive tout au plus un léger mouvement des lèvres; que sa respiration ne soit ni bruyante, ni sifflante, ni suspirieuse, ni haletante; que l'inspiration s'exécute aussi promptement et aussi largement qu'il est possible; que l'expiration, au contraire, se fasse avec lenteur et d'une manière égale, sans secousses, comme si l'air s'écoulait de lui même. On peut faire cet exercice sans chanter; mais il sera plus profitable

schonend und langsam, ohne die Brust durch Stossen zu erschüttern, gleichsam sanft abfliessen zu lassen. Diese Uebung lässt sich anstellen, auch ohne zu singen, beim Gesang aber am besten, indem man mit halber Stimme *(mezza voce)* singt, weil das starke Angeben der Töne im Anfange leicht zum Stossen verleitet.

Die Frage: »wo soll man Athem nehmen?« lässt sich im Allgemeinen nicht erschöpfend beantworten, doch lässt sich eine Hauptregel aufstellen, von der alle übrigen hier möglichen Regeln, streng genommen, nur Anwendungen für besondre Fälle sind. Sie ist diese: »man suche jeden zusammenhängenden Gedanken des Dichters und des Komponisten in einem Athem vorzutragen, da auf diese Art das Athemnehmen von dem Zuhörer gar nicht bemerkt wird. Ist dies aber wegen der Länge der Phrase entweder gar nicht, oder doch nur mit Anstrengung möglich, so nehme man aus demselben Grunde doch nur an solchen Stellen Athem, die eine Art von natürlichem Abschnitt des Gedankens bilden.« Solche Stellen gibt es in jedem durch Worte ausgesprochenen Gedanken und in dem bei weitem grösten Theile aller musikalischen Gedanken, selbst solcher, die ohne Rücksicht auf Athemnehmen z. B. für Streich- oder Tasteninstrumente geschrieben sind, und es gehört nur eine gewöhnliche Aufmerksamkeit und eine geringe Uebung dazu, sie aufzufinden, daher wir hier keine Beispiele anführen, deren es überdies einer grossen Menge bedürfte, um eine gewisse Vollständigkeit zu erreichen.

---

de la pratiquer en chantant à demi voix, car en attaquant les sons avec force, on s'habituerait à respirer par saccades.

Quoiqu'il soit difficile de dire d'une manière fixe et générale quand il convient de respirer, il existe cependant un principe fondamental, du quel découlent toutes les autres règles qui n'en sont en quelque sorte que les applications. Ce principe est *d'énoncer, en une seule expiration, chaque idée du poëte et du compositeur*, car de cette manière l'auditeur ne s'apperçoit pas qu'on respire. Si la phrase est trop longue, il faut la couper au point où le sens, soit grammatical soit musical, amène un repos naturel. Ces sortes de repos existent toujours dans la poésie, et il est fort rare qu'ils ne se trouvent pas dans la musique, même écrite pour les instrumens à cordes ou à touches. La plus légère attention, la moindre habitude suffisent pour les reconnaitre, aussi nous nous abstenons d'en donner des exemples, car il en faudrait réunir un trop grand nombre pour en faire un tableau complet.

FÜNFTES KAPITEL.

Brust- und Kopfstimme. *)

Jede menschliche Stimme bringt ihre musikalischen Töne auf zwei verschiedene Arten hervor, die tiefern auf die eine, die höhern auf die andere Art. Die erste Stimmgattung, welche die tiefern Töne angibt, die sogenannte Bruststimme *voce di petto* hat einen vollern Klang und scheint dem Gefühl des Singenden nach aus der Tiefe der Brust hervorzukommen, die andre aber, welche die sogenannte Kopfstimme *voce di testa*, auch wohl Halsstimme, Falsett, Fistel genannt, hat einen zartern, feinern Klang und scheint nur in der Kehle zu entstehen. Der wesentliche Unterschied dieser beiden Stimmgattungen, Register der Stimme besteht also in ihrem verschiedenen Ursprunge (in der verschiedenen Bildung derselben durch die Gesangorgane) in ihrem verschiedenen Klange, in der verschiedenen Empfindung, welche mit ihrer Hervorbringung verbunden ist, und endlich darin, dass jede derselben ihre besondere Abtheilung von Tönen hat. Doch gibt es gewisse Mitteltöne, die beiden gemein sind, und sowohl durch Brust- als durch Kopfstimme, von Natur aber durch die eine besser als durch die andere erzeugt werden können. Der Umfang der verschiedenen menschlichen Stim-

*) Anmerk. Uebungen, ausschliesslich für die Verbindung der Brust- und Kopfstimme geschrieben, finden sich nicht in dieser Chorgesangschule, weil solche, nur in einiger Vollständigkeit entworfen, zu viel Raum eingenommen hätten. Beiläufige Gelegenheiten dazu aber gibt es in allen Uebungsstücken, wenn die Singenden durch den Direktor auf die Verschiedenheit der beiden Stimmabtheilungen aufmerksam gemacht, nun selbst auf ihre Stimme achten wollen.

CHAPITRE V.

DE LA VOIX DE TÊTE ET DE LA VOIX DE POITRINE. *)

La voix humaine émet les sons musicaux, dont elle est susceptible, de deux manières différentes, le mécanisme qui produit les tons graves n'est pas le même que celui qui produit les tons aigus. Les premiers, dont l'ensemble constitue la *voix de poitrine*, ont un timbre plein et sonore; le chanteur le sent venir, pour ainsi dire, du fond de la poitrine. Les seconds, qui appartiennent à la *voix de tête*, ou *fausset*, ont un timbre plus doux et moins fort, et semblent naître dans la gorge. Ces deux familles de sons, ces deux registres différens, non seulemens par leur origine, c'est à dire par le mécanisme de leur formation, mais encore par leur timbre, par la sensation particulière qui accompagne leur émission, et enfin par le rang qu'ils occupent dans l'échelle musicale. Cependant, il existe des tons moyens qui forment la transition de l'un à l'autre des deux registres, et qui peuvent être donnés et de voix de tête, et de voix de poitrine, mais plus parfaitement de l'une ou de l'autre. L'étendue des diverses voix humaines et les limites de leurs deux registres ne peuvent être assignées d'une manière precise, néanmoins, en général,

*) On ne trouvera pas, dans cette méthode, des exemples exclusivement destinés à exercer l'élève au passage d'un registre à l'autre; mais, dans les exercices qu'on trouvera ci après, l'occasion se présentera souvent de faire remarquer aux commençans la différence des deux voix, et de les habituer à les manier convenablement.

men und die Grenze der beiden Register bei einer jeden derselben lässt sich zwar nicht ganz genau, doch ziemlich allgemein bestimmen. Der Umfang nämlich

des Basses ist . . . . . G bis d^{-}

— Bariton's ist . . . . . B — f^{-}

— Tenors ist . . . . . . c — g^{-}
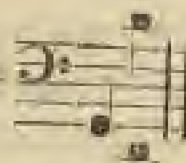
— Alt's ist . . . . g — $d^{=}$

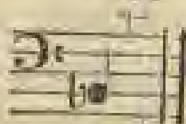
— tiefen Sopran's ist . . b — $f^{=}$

— hohen Sopran's ist . . $\bar{c}$ — $c^{=}$

Tiefere oder höhere Töne, als die hier bei jeder Stimme angegebenen, hat zwar manche männliche und weibliche Stimme, doch sind sie nur selten so beschaffen, dass sie mit den übrigen Tönen der Stimme im richtigen Verhältniss des Klanges und der Stärke stehen, und zu jeder Zeit und in jeder Verbindung von Tönen dem Sänger gehorchen.

Höhere Töne, als die eben angegebenen, sind bei dem Bass, Bariton und Tenor, seltne Ausnahmen abgerechnet, Töne der Kopfstimme. Bei den weiblichen Stimmen, so wie gewöhnlich auch bei den Stimmen der Knaben, sind die tiefern Töne bis in die Region vom eingestrichenen *a* bis zum zweigestrichenen *d* Brust-, die höhern Kopftöne.

La Basse s'étend de *Sol* sous-grave à *Ré* moyen 

Le Baryton · de *Si* b sous-grave à *Fa* moyen 

Le Tenor · de *Ut* grave à *Sol* moyen 

Le Contr'alto · de *Sol* grave à *Ré* aigu 

Le 2e Soprano · de *Si* grave à *Fa* aigu 

Le 1r Soprano · de *Ut* moyen à *Ut* sur-aigu 

L'on peut trouver des voix qui donnent des sons plus graves ou plus aigus que ceux que nous venons d'indiquer; mais d'abord ces sons ne sont pas toujours en harmonie, pour le timbre et pour la force, avec ceux que la voix donne dans ses limites ordinaires, et d'ailleurs il est rare qu'ils sortent biens purs en tout tems, et dans toute succession de tons.

Les tons plus élevés que ceux que nous avons désignés comme limites, vers l'aigu, de la basse, du baryton et du ténor, appartiennent, à quelques exceptions près, à la voix de tête. Pour les voix de femmes et d'enfans, les tons les plus graves ne dépassent pas ordinairement , la voix de poitrine s'élève jusqu'au *Ré aigu*, les sons plus aigus appartiennent à la voix de tête.

Die Töne der beiden Register sind von Natur merklich genug von einander unterschieden, so dass die, für die Verbindung derselben nöthige Bestimmung, wo die Bruststimme natürlich aufhört und die Kopfstimme anfängt; in den meisten Fällen keine Schwierigkeit hat. Gewöhnlich sind die letzten Töne der Bruststimme stark und grell, doch weniger klangvoll und sprechen nur mit einiger Anstrengung an, dahingegen die ersten Töne der Kopfstimme schwach und ohne Metall, nicht selten auch unrein und unreinlich.

Es ist schwierig, aber unumgänglich nothwendig, die beiden Register so vollkommen verbinden zu lernen, dass die Verschiedenheit derselben entweder gänzlich gehoben, oder doch durch die Kunst dem Zuhörer völlig verborgen werde. Da aber beim Tenor und Bass diese Schwierigkeiten oft unüberwindlich sind, so erlässt man im Allgemeinen diesen Stimmen die Kopftöne. Dennoch ist wohl zu rathen, wenigstens einige ernstliche Versuche deswegen anzustellen, um die Stimme auch in dieser Hinsicht kennen zu lernen, und nicht einen Vorzug, der vielleicht als seltne Naturgabe in ihr liegt, unbenutzt zu lassen. Denn man findet allerdings Tenore und Bässe, deren Kopftöne stark genug sind, um durch fleissige Uebung mit den Brusttönen verbunden werden zu können.

Diese Verbindung zu bewerkstelligen, gebrauche man viel die schwächern und schlechtern Töne der Stimme, welches gewöhnlich diejenigen sind, welche die natürliche Grenze *il ponticello* bilden, und übe sie so lange, bis sie den stärkern und bessern wo möglich vollkommen gleich sind, und singe anfänglich in langsamen und nur nach und nach in schnellern Noten solche Folgen von Tönen, in denen man oft mit Brust- und Kopfstimme abwechseln muss.

Bei diesem Studium sehe man zugleich darauf, die

Les sons des deux registres différent tellement entre eux, que dans la plupart des cas, il est facile de déterminer où l'un finit et où l'autre commence. Le plus souvent les tons les plus élevés de la voix de poitrine sont forts et perçans, néanmoins ils ont peu de timbre et sortent avec effort; les sons les plus graves de la voix de tête sont faciles, sourds, et manquent souvent de justesse et de pureté.

Il est difficile, mais indispensable, de lier tellement les deux registres que leurs différences restent inaperçues. Les Basses et les Barytons, pour qui cette difficulté est souvent insurmontable sont dispensés de la voix de tête. Néanmoins on doit conseiller aux éléves de faires quelques efforts, et d'étudier tout ce dont leur voix est susceptible, de peur qu'ils ne laissent enfouie une faculté que la nature leur a donnée peut-être. En effet on rencontre des tenors et des basses dont la voix de tête est assez forte, et se marie, à force de travail, avec la voix de poitrine.

Il faut donc travailler les cordes ingrates ou faibles de la voix; ce sont ordinairement celles qui sont placées sur la limite commune de deux registres, le *ponticello*. Il faut les fortifier, les améliorer, les rendre égales aux autres. On obtiendra ce résultat en chantant, d'abord avec lenteur, ensuite graduellement plus vite, des séries de tons qui exigent un passage fréquent de l'un à l'autre registre.

On s'appliquera surtout à étendre les bornes des deux

Grenzen der beiden Register so zu erweitern, dass die Grenze der einen Stimme sich um ein Paar Töne in das Gebiet der andern erstrecke. Dies ist nicht so schwer, als es vielleicht auf den ersten Blick scheinen möchte, weil fast jede Stimme schon von Natur und ohne allen Zwang mit der Kopfstimme ein Paar Töne tiefer reicht, als wo die Bruststimme aufhört, und es ist von sehr bedeutendem Nutzen, indem man so im Stande ist, die Brust- und Kopfstimme auf verschiedenen Tönen zu wechseln, und daher die eine und dieselbe Stelle eines Gesangstückes mit der einen oder der andern Stimmart, je nachdem es der Ausdruck erfordert, vorzutragen; weil man wohl die Bruststimme in ihren höchsten Tönen sowohl mässigen, als auch zu grosser Kraft anstrengen, nicht so leicht aber die tiefsten Töne der Kopfstimme zum Klangvollen verstärken kann, auch, weil es nicht immer, z. B. bei kleinen Unpässlichkeiten, bei verschiedenem Wetter, ja selbst bei mehr oder weniger Wärme des Lokals u. s. w. möglich ist, den äussersten Tönen beider Stimmarten vollkommene Gleichheit zu geben.

Im Allgemeinen aber ist es aus den nun eben angeführten Gründen besser, zu hoch als zu tief zu wechseln.

Das rohe ungebildete Falsett zu gebrauchen, zeugt nur von Mangel an Studium und Kenntniss, und ist überdies geschmacklos und widerlich.

SECHSTES KAPITEL.

Intonation.*)

Die erste Forderung, die man mit Recht an eine gute

*) Anmerk. Für Reinheit der Intonation sind vorzugsweise die Uebungen I. bis X. und XIV. XV.

voix, de manière à ce qu'elles aient au moins deux tons communs, c'est à dire que chacune d'elles enjambe de deux tons sur le domaine de l'autre. La chose n'est pas aussi difficile qu'elle le parait au premier coup d'œil, car il n'y a pas de voix de tête qui ne descende deux tons au dessous du son le plus aigu de la voix de poitrine; cet exercice est d'ailleurs très utile en ce que il facilite la transition de l'un à l'autre registre sur divers dégrés de la gamme, qu'il donne au chanteur le moyen d'exécuter un passage avec l'une ou l'autre voix suivant que l'expression l'exige. Il est encore essentiel en ce qu'il est plus aisé de maitriser et de renforcer les sons aigus de la voix de poitrine, que de donner du timbre et de l'éclat aux sons graves de la voix de tête; enfin, en ce qu'il assortit tellement la couleur des deux voix qu'on peut aisément remplacer l'une par l'autre quand on y est forcé par quelque incommodité passagère, par les variations de l'atmosphère, ou par la température plus ou moins élevée du local, etc., etc.

En général, il vaut mieux passer de l'un à l'autre registre plus haut que plus bas.

Un fausset brut ou mal façonné prouve le défaut de travail et de connaissance, et ne peut-être qu'insipide et désagréable.

CHAPITRE VI.

DE L'INTONATION *)

La première qualité qu'on exige d'une voix c'est qu'elle

*) Les N. 1 à 10, 14, 15 sont principalement utiles à la justesse de l'intonation.

Stimme machen kann, ist, dass sie **rein**, *intonata* sey; denn, wo dies ist, können alle übrigen Eigenschaften einer guten Stimme an einem Individuum in geringerm Grade anzutreffen seyn, ohne es ihm unmöglich zu machen, dennoch ein guter Sänger zu werden, da sie hingegen selbst im höchsten Grade nicht hinreichen, einen nur erträglichen Sänger zu bilden, wenn die Stimme **unrein** *stonata*, *stonante* ist.

Intonation muss jedem angeboren seyn, kann aber dann durch Uebung sicherer und vollkommener werden. Wer aus natürlichen Ursachen, deren Erforschung nicht immer möglich ist, anhaltend distonirt und aus Mangel an musikalischem Gehör es wohl gar nicht einmal merkt, dem ist nicht zu helfen.

Der Mangel an gutem Gehör aber ist nur äusserst selten Schuld der Natur, und besteht weit weniger in einem Fehler der Gehörorgane, als in der Einbildungskraft, die bei Anfängern in Hinsicht auf Musik erst geübt werden muss; und die Unsicherheit der Stimme hat eben darin und in dem Mangel an Fertigkeit, die Organe gehörig zu brauchen, ihren Grund. Gehör- und Kehlenbildung ist daher das Erste und Nöthigste für den angehenden Sänger. Am Distoniren ist zuweilen schuld unrichtige Oeffnung des Mundes und fehlerhaftes Athemnehmen. Zur Sicherheit in der Intonation ist zu Anfange der Gebrauch der halben Stimme, mehr in langen, als in kurzen Noten anzurathen; damit aber die halbe Stimme nicht zur weichlichen Gewohnheit werde, versuche man von Zeit zu Zeit das mit voller Stimme auszuführen, was mit halber Stimme gelang.

Bei gelegentlichem Distoniren, z. B. in Unpässlichkeiten, bei verschiedenem Wetter, wenn man ganz nüchtern ist, oder auch gleich nach Tische u. s. w., ist es besser, die Ursache aufzusuchen und wo möglich zu vermeiden, oder lieber gar nicht zu singen, als sich vergeblich um die Beseitigung einer Wirkung zu quälen, deren Ursache fortdauert.

soit pure et juste. Celui qui possède cette condition indispensable pourra devenir un chanteur excellent lors même qu'il ne réunirait les autres qu'à un dégré très inférieur. Sans elle au contraire on ne parviendra jamais qu'à chanter médiocrement.

La justesse de la voix est un don de la nature, mais elle devient plus riche et plus parfaite par l'exercice. Celui qui par des causes naturelles, dont la recherche n'est pas toujours possible, détonne continuellement, et qui ne s'en apperçoit pas, faute d'ouie musicale, ne saurait espérer de réussir.

Excepté quelques circonstances rares, le manque d'oreille est un défaut de la nature, qui consiste moins dans l'imperfection de l'organe extérieur de l'ouie que dans l'inaptitude de l'imagination, faculté qu'il faut développer sous le rapport musical chez les commençans. C'est encore à cette inaptitude, et au défaut d'habileté à manier l'organe, qu'est dûe l'incertitude de la voix. L'éducation de l'oreille et du gosier est donc la chose la plus importante pour un chanteur. Quelquefois une manière vicieuse d'ouvrir la bouche, ou de respirer, est la seule cause qui fait chanter faux. Pour se rendre sûr de l'intonation, il faut s'exercer à demi voix, dans un mouvement lent; et, pour ne pas contracter l'habitude de chanter lâchement, il est nécessaire de répeter de tems en tems à pleine voix les morceaux qu'on a travaillés.

On détonne accidentellement, par exemple, dans certains états de l'atmosphère, quand on est à jeûn, quand on sort de table, etc. En pareil cas, il vaut mieux ne pas chanter que de se fatiguer inutilement.

Man empfiehlt oft zur Erreichung der höchsten Reinheit der Intonation die Violine als unterstützendes Instrument. Diese kann allerdings wegen der Herrschaft des Spielers über die längere oder kürzere Dauer des Tons, über die höchste Reinheit desselben, über das *cr. dim.* u. s. w. von dem grössten Nutzen seyn, doch sind alle diese Vorzüge nicht hinreichend, den in so mancher Beziehung höchst wichtigen Vortheil aufzuwiegen den das Pianoforte durch die Leichtigkeit gewährt, mit der man auf demselben mehrstimmige Akkorde angeben kann, da nur durch die Kenntniss der Akkorde eine gründliche Einsicht in Musik überhaupt möglich ist, durch sie nur das musikalische Gehör vollkommen ausgebildet, das Treffen sicher gelehrt und ein mehrstimmiger Gesang gehörig unterstützt werden kann. Selbst der, weniger singende und schneller verhallende, Ton das Pianoforte, der eben dadurch der menschlichen Stimme fremdartiger wird, ist in Hinsicht auf Gesang als ein Vortheil zu betrachten.

Pour atteindre une grande justesse dans l'intonation, on recommande le violon comme instrument d'accompagnement. En effet il peut très bien guider l'élève pour la durée des sons, et pour leur justesse, et pour leur force, etc; mais tous ces avantages ne compensent pas celui qu'a le piano de faire entendre des accords, car ce n'est que par la connaissance parfaite des accords qu'on devient foncièrement musicien, que l'oreille exerce et qu'on s'habitue à lire sûrement à première vue. Le piano peut surtout accompagner convenablement un chant à plusieurs parties; et l'on doit même regarder comme des avantages les sons peu chantans et peu soutenus de cet instrument, et son timbre, si différent de celui de la voix humaine.

SIEBENTES KAPITEL.

Portamento. *)

Unter Portamento, *portamento di voce*, versteht man theils das Halten und Tragen der Stimme in den verschiedenen möglichen Modifikationen der Stärke und Schwäche,

*) Anmerk. Zur besondern Uebung im Portamento eignen sich die Nro. I. bis IV., IX. bis XII., welche jedoch auch auf andre Weise gebraucht werden können.

CHAPITRE VII.

DU PORT DE VOIX. *)

Sous le nom de port de voix (*portamento di voce*), on entend deux choses distinctes, 1° faire passer la voix par les dégrés divers de force ou de faiblesse, de *crescendo* et

*) V. les N. 1, 4, 8, 12 qui peuvent aussi être employés d'une autre manière.

des *Cr.* und *dim.* u. s. w., theils und vorzüglich das Uebertragen und Verschmelzen eines Tons in den andern, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Stärke, Fülle und Rundung in den andern gleichsam überfliesst, und so mit ihm auf's genaueste verbunden wird.

Streng zu unterscheiden aber ist vom Portamento das widerlich diskordirende Ueberziehen eines Tons in den andern, ähnlich dem Klange, der auf Streichinstrumenten durch schnelles jedoch allmähliges Fortgleiten des Fingers erzeugt werden kann. Dieses Ziehen *tirare (maniera smorfiosa, affettata)*, welches leicht zur Gewohnheit und zum Heulen *(urlare)* wird, ist durchaus zu vermeiden.

So hohen Reiz das Portamento dem Gesange gewährt, und ein so bedeutendes Mittel des Ausdrucks auch dasselbe ist, so darf es doch nicht immer gebraucht werden, wenn nicht eine monotone Weichlichkeit entstehen soll. Man gewöhne sich daher, die Töne abwechselnd zu tragen und zu binden und dann wieder sie frisch zu ergreifen, ohne sie tragend zu halten und zu schleifen, hüte sich aber hierbei, besonders in kürzern Noten, vor dem sogenannten Gurgeln, *sgallinaciare*, d. h. vor dem Fehler, jeden Ton einzeln für sich markirt anzugeben, ohne doch eben, wie beim *staccato*, das an seinem Orte von sehr guter Wirkung seyn kann, die Verbindung zwischen den Tönen ganz aufzuheben.

---

de *diminuendo*; 2° marier les sons, les fondre pour ainsi dire. Cette fusion s'opere très bien quand chaque son coule sur le suivant et s'enchaîne avec lui par une égalité parfaite de force, de plénitude et de rondeur.

Il ne faut pas confondre le port de voix avec cette affectation bizarre de trainer pesamment un son sur un autre, ce qui produit un effet discordant assez analogue au miaulement d'une corde de violon sur laquelle on fait glisser le doigt. Cette manière trainante, qui dégénère en de véritables hurlemens, doit être évitée avec soin.

Le port de voix est un des agrémens du chant, et un excellent moyen d'expression, mais il ne faut pas en abuser, sous peine de rendre l'exécution lâche et monotone. Que l'élève s'exerce donc à lier les sons et à les détacher alternativement. Mais qu'il se garde bien d'imiter le coquetage de la poule *(gallinacciare)*, surtout dans les mouvemens rapides, et de piquer toutes les notes, sans faire sentir la liaison qu'elles ont entr'elles. Il y a une exception à cette règle; c'est le *staccato* qui, placé à propos, peut produire un bon effet.

ACHTES KAPITEL.

Verzierungen.

Schöne, wenigstens fehlerfreie Stimme, Intonation, Portamento und gute Aussprache sind das Wesentliche alles Gesangs, wodurch der einzige Zweck desselben, durch wahren und schönen Ausdruck zu vergnügen und zu rühren, allein erreicht werden kann, und daher weder dem Geschmack eines Volks noch der Mode einer Zeit unterworfen. Es bedarf deshalb auch nicht nothwendig der jetzt gebräuchlichen Verzierungen, doch sind diese in der neuern Musik allgemein fast als unentbehrlich angenommen und geben dem Gesange allerdings einen so hohen Reiz, dass dem Sänger das Studium derselben angelegentlich zu empfehlen ist.

Die gewöhnlichsten Verzierungen (Manieren) des Gesanges sind: Der Vorschlag, der Doppelvorschlag, der Schleifer, der Nachschlag, der Triller, der Pralltriller, der Mordent, der Doppelschlag, das Schwellen der Stimme *messa di voce* und der Glockenton. Allenfalls kann man noch *il cercar della nota*, das Suchen, Vorausnehmen des folgenden Tons hinzurechnen.

Im Chorgesang kann es dem einzelnen Sänger nicht verstattet seyn, irgend eine Verzierung anzubringen, wenn sie nicht vom Komponisten oder Dirigenten ausdrücklich vorgeschrieben wird, er darf dagegen aber auch keine vorgeschriebene Auszierung übersehen und muss sie nach dem allgemein gültigen Gebrauche oder nach der Vorschrift des Komponisten und Dirigenten auf das Genaueste ausführen,

CHAPITRE VIII.

DES ORNEMENS DU CHANT.

Une voix, sinon belle, du moins sans défaut, une intonation juste, une connaissance suffisante du port de voix, une bonne prononciation, voilà l'essentiel du chant. C'est là ce qui seul peut lui faire atteindre son véritable but, qui est de plaire et d'émouvoir; c'est là ce qu'i n'est soumis ni à la manière particulière de sentir d'un peuple, ni aux caprices de la mode. Néanmoins, les ornemens sont devenus indispensables dans la musique moderne, et ils ajoutent tant de charme au chant que l'étude en est presque d'une absolue nécessité.

Les agrémens ordinaires du chant sont: l'appogiatura, la double appogiatura, les notes piquées, ou détachées, les notes coulées, les arpèges, les trilles, le mordente, la roulade, etc.

Dans le chœur, il n'est permis au chanteur d'ajouter au chant aucun ornement, à moins qu'il ne soit écrit par le compositeur, ou indiqué par le chef d'orchestre. Mais d'un autre côté les ornemens indiqués par l'un ou par l'autre doivent être scrupuleusement exécutés. Manquera l'une de ces deux règles ce serait s'exposer ou à des dissonnances insupportables ou à une harmonie maigre et sèche.

weil nur so unter allen Singenden völlige Uebereinstimmung, ohne welche die beabsichtigte Verzierung dissonirend und störend seyn würde, statt finden kann. Solche Uebereinstimmung aber ist bei mehrern der genannten Manieren so schwierig, dass man die meisten derselben in der Regel beim Chorgesang vermeidet, und sich gewöhnlich mit dem Vorschlag und der *messa di voce* begnügt. Werden der Nachschlag, der Doppelschlag und das Vorausnehmen des Tons zuweilen angewandt, so müssen diese Manieren genau in Noten ausgeschrieben seyn. Wir bemerken daher blos das Nöthige über den Vorschlag, da von der *messa di voce* schon oben die Rede war.

Der Vorschlag ist veränderlich lang nach der Verschiedenheit des Werthes der Noten, denen er vorangeht (accentuirter Vorschlag, melodischer Vorhalt), oder unveränderlich kurz, d. h. nur ein schnelles Angeben der Vorschlagsnote im Werthe von ungefähr $\frac{1}{16}$ im Allegro (Vorschlag schlechtweg, oder accentuirender Vorschlag). Beide Arten, besonders aber die erste, müssen, da sie immer auf gute (schwere) Taktheile kommen, ein wenig stärker angegeben werden, als die Note, vor der sie stehen, mit dieser aber auf's Genaueste verbunden und gleichsam in sie übertragen seyn.

Die Regel, dass der accentuirte Vorschlag vor einer Note von 2, 4, 8... gleichen Theilen die Hälfte derselben, vor einer Note von 3, 6, 9... Theilen $\frac{2}{3}$ derselben, so wie bei Bindungen den ganzen Werth der ersten Note gelten solle, ist um deswillen häufigen Ausnahmen unterworfen, weil in der Schreibart der Vorschläge eine Unbestimmtheit herrscht, deren sich nicht allein die meisten Kopisten, sondern sogar viele Komponisten schuldig machen. Es bedarf daher der Kenntniss der Harmonie, um die Dauer des Vorschlags in jedem Falle richtig zu bestimmen, und es bleibt

Néanmoins, comme tous ces agrémens nuisent à la précision, et à l'ensemble de l'exécution, on se contente en général, dans les morceaux à plusieurs voix, de l'appogiatura et de la mise de voix. La double appogiatura, l'anticipation etc. ne s'exécutent que lorsqu'elles sont écrites en toutes notes.

La durée de l'appogiatura varie suivant la valeur de la note qu'elle précède. C'est ce qu'on appèle appogiatura accentuée, mélodique; ou bien elle est invariablement brève, et n'a guère que la valeur de la double croche dans l'Allegro. Dans les deux cas, et surtout dans le premier, comme elle se trouve toujours sur le tems fort de la mesure, elle doit être attaquée plus fort que la note qui la suit, sans cesser toutefois de se lier et de se fondre avec elle.

Devant les notes divisibles par les nombres pairs, 2, 4, 8, l'appogiatura à une valeur égale à la moitié de ces notes; devant celles qui sont divisibles par les nombres 3, 6, 9, l'appogiatura vaut les deux tiers de ces notes; enfin lorsque deux notes sont accolées sur le même dégré; l'appogiatura qui les précède équivant à la première des deux notes. Cette règle est soumise à de fréquentes exceptions, parce qu'on écrit les appogiature avec une négligence dont se rendent coupables, non seulement les copistes, mais encore beaucoup de compositeurs. La détermination

deshalb diese Bestimmung beim Chorgesang dem Dirigenten überlassen.

Anmerk. Die *Messa di voce* ist in vielen Uebungsstücken dieser Chorgesangschule angewandt, die Vorschläge aber sind der bessern Uebereinstimmung aller Singenden wegen überall ausgeschrieben.

NEUNTES KAPITEL.

Treffen. *)

Unter Treffen, Noten lesen, vom Blatte singen, versteht man die Fertigkeit, ein Gesangstück ohne vorhergegangene Bekanntschaft mit demselben richtig vorzutragen, d. h. die Töne in Ansehung ihrer Höhe oder Tiefe, ihrer Zeitdauer und den durch Zeichen oder Worte gegebenen Vorschriften des Bindens oder Abstossens, des Grades der Stärke oder Schwäche gemäss u. s. w. genau und richtig anzugeben, und die ihnen zugehörigen Worte gut auszusprechen. Hat man das Binden und Abstossen, das *p. fr.* u. s. w. in seiner Gewalt, und ist das Auge hinreichend geübt, um die auf das Genannte sich beziehenden Zeichen und Worte schnell aufzufassen, so macht dieser Theil des Treffens keine Schwierigkeit. Eben so wenig schwierig ist

*) Anmerk. Die eigentlichen Uebungen für's Treffen sind in XIII. enthalten. Die frühern Uebungen aber bereiten darauf vor, und die spätern verlangen schon einige Fertigkeit darin.

de la valeur de l'appogiatura, dans chaque cas particulier, exige donc des connaissances en harmonie, et doit être laissée, au moins pour l'exécution des chœurs, à celui qui dirige.

Rem. On trouvera des exemples de mise de voix dans plusieurs exercices de ce cours. Pour que l'ensemble dans l'exécution soit plus parfait, les appogiature sont partout écrites en toutes notes.

CHAPITRE IX.

DE LA LECTURE A PREMIÈRE VUE.

Lire à première vue, c'est exécuter convenablement un morceau de chant sans en avoir une connaissance préalable; c'est donner à chaque son le dégré, la durée, qui lui appartiennent; la force ou la douceur qui sont indiquées; lier ou détacher les notes comme les signes l'exigent; et prononcer clairement et nettement les paroles écrites sous la musique. Il est aisé de lier ou de détacher les sons, de passer du fort ou doux, et *vice versâ*, quand on a la voix flexible, et l'œil assez exercé pour saisir rapidement les signes et les mots qui indiquent ces accidens. Il n'est pas moins facile de donner à chaque note la durée qu'elle doit avoir, et de placer au dessous les paroles. Mais ce qui présente une

*) Les exercices spécialement destinés à la lecture à première vue sont compris sous le N. 13; ceux qui précèdent préparent l'élève, et ceux qui suivent exigent déjà une certaine habileté de sa part.

es bei einiger Kenntniss der Takteintheilung den Noten ihre gehörige Zeitdauer zu geben und die Worte des Textes passend unterzulegen. Nicht so leicht aber ist es, die Töne nach ihrer Höhe oder Tiefe mit Sicherheit zu intoniren. Um dies zu können, muss man alle gebräuchliche Intervalle zu treffen wissen. Um nun ein Intervall, z. B. die grosse Sexte *c—a* zu treffen, soll man (lehren die meisten ältern und sogar noch einige neuere Singschulen) in Gedanken die Reihe der Töne *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* gleichsam durchlaufen. Wie weitläufig dieses Verfahren sey, fällt in die Augen. Aber bei manchen Intervallen ist es nur gezwungen anwendbar, fast immer unsicher und sehr oft gar nicht zu brauchen, z. B. bei dem genannten Intervall der grossen Sexte *c—a*, wenn ihm der Akkord *d Fis A c* oder *Fis A c es* oder *F A c dis* u. dgl. zum Grunde liegt. Diese Art treffen zu lehren ist daher wenig empfehlenswerth. Völlig sicher treffen kann nur derjenige, der ausser der gehörigen Bekanntschaft mit der Dur- und Molltonleiter und der chromatischen Tonreihe die gebräuchlichsten Accorde kennt. Diese allein leiten das musikalische Gehör so unfehlbar, dass es bei gründlicher Kenntniss derselben fast unmöglich ist, Fehler im Treffen zu machen. Denn aller Gesang, jede Melodie besteht entweder aus Theilen der auf- oder absteigenden Dur- oder Molltonleiter, oder aus Theilen einer auf- oder absteigenden chromatischen Tonreihe — und aus auf- oder abwärts springenden Intervallen, grösser, als die Secunde — oder aus allen diesen vermischt. Die genannten Sprünge (Intervalle) aber liegen entweder in dem Akkord, welcher eben erklingt, oder in dem folgenden; oder der zweite Ton des Intervalls ist ein Vorhalt (Vorschlag) des eben erklingenden oder des nächstfolgenden Akkords. Im ersten Falle wird selbst ein Anfänger die schwierigsten Intervalle leicht und

véritable difficulté, c'est d'avoir l'intonation juste et sûre. Pour y parvenir, il faut se familiariser avec tous les intervalles. Par exemple, pour entonner la sixte majeure *ut—la*, faut-il, comme le conseillent les anciennes méthodes de chant, et quelques unes des nouvelles, parcourir par la pensée, toute la série *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la?* Mais il est un certain nombre de cas où ce procédé est difficilement applicable, et d'autres où il ne l'est pas du tout, par exemple, pour l'intervalle de sixte *ut-la*, quand il a pour base l'accord *Re Fa# La Ut*, ou l'accord *Fa# La Ut Mi*b, ou bien l'accord *Fa La Ut Re#* etc. Cette manière de s'exercer à l'intonation n'est donc pas d'une grande utilité. Il est bien plus avantageux de se familiariser non seulement avec l'échelle diatonique, majeure et mineure, et avec l'échelle chromatique, mais encore avec les accords les plus usités; c'est le moyen le plus efficace de se rendre l'oreille infaillible. En effet, tout chant, toute mélodie se compose ou de parties de la gamme, majeure ou mineure, ascendante ou descendante, ou de parties de l'échelle chromatique, ascendante ou descendante, ou d'intervalles ascendans ou descendans, plus grands que l'intervalle de seconde, ou bien enfin du mélange de ces diverses dispositions de sons. Les intervalles par dégrés disjoints font partie ou de l'accord actuel ou de l'accord suivant; ou bien, la seconde note est une appogiature de l'accord qui l'accompagne, ou de celui qui la suit. Dans le premier cas, un commençant, pour peu qu'il ait d'oreille saisira sans peine les intervalles les plus difficiles; dans le second, la difficulté n'est guère plus grande, pourvu que les accords ne soient pas inusités, et que leur enchaînement se fasse d'une manière naturelle. Le troisième cas peut être rapporté au premier, et le quatrième ou second avec cette légère différence que l'appogiatura est toujours

sicher treffen, wenn er nur einiges musikalische Gehör hat; im zweiten Falle wird das Treffen zwar nicht so leicht, aber doch auch nicht schwer seyn, wenn der nächstfolgende Akkord nicht zu den ungewöhnlichen gehört und die Akkordenfolge selbst natürlich ist; im dritten und vierten Falle aber wird sich keine besondere Schwierigkeit darbieten, wenn man den dritten Fall als unter den ersten, und den vierten als unter den zweiten gehörig betrachtet, nur mit dem kleinen Unterschiede, dass die Melodie einen Vorschlag habe, der einen ganzen oder halben Ton höher oder tiefer, als das im Akkord liegende Intervall ist.

Gibt man zu, was wohl kaum zu bestreiten ist, dass der Sänger nicht im Stande sey, irgend ein Intervall richtig zu intoniren, wenn er es sich nicht vorher richtig gedacht, mit Hülfe seines musikalischen Gehörs aufgefasst, gleichsam im Innern gehört hat, so ist es gewiss am besten, das Treffen der Intervalle auf die Lehre von den Akkorden zu stützen. Der Konsequenz wegen ist es dann auch natürlicher, die Intervalle selbst aus den Akkorden herzuleiten, als aus der Dur- und Molltonleiter, welche überdies die verminderte Terz und übermässige Sexte nicht enthalten.

Die Betrachtung, dass jeder Ton, als Grundton angesehen, mit seiner Terz, Quinte, Septime, None gleichförmigen, hingegen mit seiner Secunde, Quarte, Sexte, Octave ungleichförmigen Stand habe, d. h. dass, wenn ein Ton z. B. auf einer Linie steht, seine Terz, Quinte, Septime, None ebenfalls auf einer Linie, die Secunde, Quarte, Sexte, Octave aber zwischen den Linien stehe, erleichtert die Fertigkeit im Ueberblick der Intervalle mehr, als es scheint. Ferner kann es in den meisten Fällen von Nutzen seyn, die Secunde, Terz, Quarte als einfache, die Quinte, Sexte, Septime dagegen als zusammengesetzte Intervalle zu

un ton ou un demi ton plus haut que l'intervalle qui se trouve dans l'accord.

Si l'on accorde, ce qui est incontestable, qu'il est impossible au chanteur, d'entonner juste un seul intervalle, s'il ne l'a prévu, et pour ainsi dire entendu d'avance en lui même à l'aide de son ouie musicale, on conviendra sans peine de la nécessité de baser l'étude de l'intonation des intervalles sur la connaissance des accords; ce qui est plus naturel que de la fonder sur l'échelle diatonique majeure ou mineure, qui d'ailleurs ne renferme pas certains intervalles, tels que la tierce diminuée, la sixte augmentée, etc.

Une observation moins inutile qu'elle ne le parait au premier coup d'œil, et qui peut faire acquérir une grande promptitude à saisir les intervalles, c'est que, en partant de chaque note comme fondamentale, les intervalles impairs, tierce, quinte, septième, neuvième sont placés d'une manière analogue, c'est à dire sur les lignes si la fondamentale est sur les lignes etc.; tandis que les intervalles pairs, seconde, quarte, sixte, octave, sont placés entre les lignes si la fondamentale est sur les lignes, etc. Il peut aussi être utile de considerer la seconde, la tierce et la quarte, comme des intervalles simples, et la quinte, la sixte et la

betrachten, so nämlich, dass man zur Quinte (seltne Ausnahmen abgerechnet) durch Hülfe der Terz, zur Septime eben so durch Terz und Quinte, zur Sexte aber bald durch die Terz, bald durch die Quarte gelangt.

Von den unten aufgestellten überhaupt gebräuchlichen Intervallen (Nonen, Decimen u. s. w. können hier füglich als Oktaven der Sekunde, Terz u. s. w. angesehen werden) sind für den Gesang nur die verminderte und übermässige Octave auf und ab, und in der Regel auch die verminderte Terz auf, und die übermässige Sexte ab ausgeschlossen, da die beiden genannten Oktaven völlig unsangbar, und die verminderte Terz und übermässige Sexte nur äusserst selten ohne unnatürliche Künstelei gebraucht werden können.

septième comme des intervalles composés, de manière qu'on arrive (excepté dans un petit nombre de cas), à la quinte par la tierce, à la septième par la tierce et par la quinte, à la sixte, tantôt par la tierce tantôt par la quarte.

On a exclus du tableau suivant la neuvième, la dixième, etc., qui peuvent être regardées comme octaves de la seconde, de la tierce, etc. L'octave diminuée et l'octave augmentée en montant et en descendant, ne sont pas chantantes. Il y aurait de l'affectation à employer souvent la tierce diminuée en montant, et la sixte augmentée en descendant; aussi en fait on peu usage.,

Tafel der Intervalle.
TABLEAU DES INTERVALLES.

Verm. Prime. Unisson dimin. — Reine Prime. Unisson juste. — Ueb. Prime. Unisson augmenté.

Ueb. Oktave. Octave augmentée. — Reine Oktave. Octave juste. — Verm. Oktave. Octave diminuée.

Kleine Secunde. Seconde mineure. — Grosse Secunde. Seconde maj. — Ueb. Secunde. Seconde augmentée.

Grosse Septime. Septième maj. — Kleine Septime. Septième min. — Verm. Septime. Septième dimin.

Verm. Terz. Tierce diminuée. — Kleine Terz. Tierce dimin. — Grosse Terz. Tierce majeure.

Ueb. Sexte. Sixte augmentée. — Grosse Sexte. Sixte majeure. — Kleine Sexte. Sixte mineure.

Verm. Quarte. Quarte diminuée. — Reine Quarte. Quarte juste. — Ueb. Quarte. Quarte augmentéa.

Ueb. Quinte. Quinte augmentée. — Reine Quinte. Quinte juste. — Verm. Quinte. Quinte diminuée.

Anm. Für den ersten Anfang im Treffen ist es sehr zweckmässig, die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen dabei zu berücksichtigenden Gegenstände nach und nach nur einzeln zu richten, und dann erst an ihre Verbindung zu einem Ganzen zu gehen. Man beachte daher

1) die Höhe und Tiefe der Töne (Melodik) und singe sie auf dem Vokal *A*, ohne dabei auf Strenge der Zeitdauer der verschiedenen Noten zu sehen, aber möglichst rein;
2) bezeichne die Länge und Kürze der Noten (Rhythmik) mit höchster Strenge in der Zeitdauer durch Ansprechen einer Silbe z. B. *la* auf jeder neuen Note, ohne dabei auf Melodie oder Text Rücksicht zu nehmen, (Bindungen, *legato*, *staccato* u. dgl. gibt sich leicht nebenbei —) und deute
3) auf natürliche Art die Stärke und Schwäche der Töne an, ohne dabei sich streng an Melodie oder Noteneintheilung zu binden.

Hat man nun noch den Text im vorgeschriebenen Zeitmase gelesen (also 2. wiederholt, nur mit dem Unterschiede, dass hier der wirkliche Text an die Stelle der dort gebrauchten Silbe *la* tritt), so wird, wenn man mit dem Einzelnen genau verfuhr, die Vereinigung desselben zum Ganzen keine Schwierigkeit machen.

Rem. Pour faire parvenir l'élève à lire à première vue, il est important d'appeler son attention successivement sur chacune des choses importantes, ensuite de les réunir toutes; on s'occupera donc:

1) de l'intonation qui devra être la plus juste possible, sans attacher trop d'importance à la mesure. (On chantera sur la voyelle *A*.)
2) de la durée de chaque note, qu'on rendra plus sensible en articulant, sur chacune, la syllabe *la*, par exemple, sans avoir égard à la mélodie ni aux paroles;
3) de la force ou de la faiblesse des sons, sans faire trop attention aux deux conditions précédentes.

Enfin lorsqu'on s'est habitué à substituer dans l'exercice indiqué sous le N.º 2, et sans altérer la mesure, les paroles du texte à la syllabe *la*, il ne reste plus de difficulté à vaincre.

ZEHNTES KAPITEL.

Aussprache. *)

Durch die Verbindung des Worts mit dem musikalischen Ton der menschlichen Stimme entsteht erst eigent-

*) Anmerk. Zu vorbereitenden Uebungen durch Anwendung der Silben *da*, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be* eignen sich alle diejenigen Nummern, in welchen

CHAPITRE X.

DE LA PRONONCIATION. *)

C'est la réunion des paroles aux sons musicaux de la voix humaine qui constitue le chant proprement dit. On

*) Pour exercer l'élève à chanter sur les syllabes *da*, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be*, choisissez les exercices dans les quels les quatre voix ont des

licher Gesang. Deutliche Aussprache ist daher eins der wesentlichsten Erfordernisse beim Gesange, der ohne sie fast seine ganze Bestimmung verfehlt. Ist die deutliche Aussprache zugleich auch angenehm und schön, so wird dadurch die Wirkung des Gesanges ausserordentlich erhöht.

Man beachte aber den Unterschied zwischen Aussprache (Pronunciation) und Artikulation.

Man spricht richtig aus, wenn man jeden Buchstaben, Vokal oder Konsonant, und jeder Silbe den Ton gibt, welchen der gute Gebrauch der Sprache bestimmt.

Man artikulirt richtig, wenn man die Verschiedenheit der Sylben unter sich, also besonders ihre Konsonanten merklich macht, und diese mit dem Grade der Stärke hervorhebt, welcher dem Sinn und der Empfindung der Worte, so wie dem Orte, wo man singt, angemessen ist.

Denn in Ansehung des Orts ist zwar die Aussprache immer gleich, die Artikulation aber verschieden, da diese an Stärke zunehmen muss im Verhältniss der grössern Ausdehnung des Lokals, der grössern Zahl der Zuhörer und der stärkern Begleitung der Instrumente. Doch ist bei Befolgung dieser Regel wohl darauf zu achten, dass man nicht übertreibe.

Um sich nun an eine gute Aussprache zu gewöhnen, muss man sich zuerst, auch im gewöhnlichen Sprechen, von allem Provinziellen loszumachen suchen, die einzelnen Sprachlaute sprechend und singend üben, jeden Vokal hell und volltönend erklingen und jeden Konsonant nach seinem vollen Klange vibrirt ertönen lassen, und die durch solche, zwar nicht eben angenehme aber sehr nützliche Uebung erreichte

---

alle vier Stimmen lauter Noten von gleichem Werthe haben. Es sind I. II. III. V. VIII. (grossen Theils) IX, X.

voit donc combien il est indispensable d'avoir une prononciation claire et nette. Si de plus elle est agréable et belle, l'effet du chant en est singulièrement augmenté.

Il ne faut pas confondre la prononciation et l'articulation.

On prononce bien lorsqu'on donne à chaque lettre, voyelle ou consonne, et à chaque syllabe le son que prescrit l'usage.

On articule bien quand on fait sentir distinctement les syllabes, quand on prononce les consonnes avec la force qu'exigent et les sens des paroles, et l'étendue du lieu où l'on chante.

Sous le rapport de l'étendue du lieu, la prononciation est toujours la même; mais l'articulation varie, suivant la grandeur du local, le nombre des auditeurs, et la force de l'accompagnement. Cependant il faut prendre garde d'exagèrer.

Pour acquérir une bonne prononciation, il faut s'exercer, d'abord dans la conversation ordinaire, à se defaire de tout accent provincial; ensuite à émettre nettement chaque syllabe soit en parlant soit en chantant, à faire vibrer, chaque consonne et résonner chaque voyelle, enfin, la facilité qu'on aura acquise par ces exercices partiels (peu amusans sans doute, mais on ne peut plus utiles), on tâchera de la con-

---

notes de même valeur. V. N.º I. II. III. V. VIII., et en grande partie, IX. et X.

Vollendung im Einzelnen auch im Zusammengesetzten dadurch sich eigen zu machen streben, dass man Gedichte laut und langsam deklamirt, oder noch besser sie in improvisirten Recitativen absingt, bei denen es gar nicht auf Beachtung der Regeln der Komposition, sondern einzig und allein auf die zweckmässige Wahl der am besten und leichtesten ansprechenden Töne ankommt.

Das beste Mittel, sich an eine richtige Artikulation zu gewöhnen, gegen welche am häufigsten bei den Endsilben und bei vielsilbigen Wörtern gefehlt wird, ist lautes Lesen, langsamer, als es dem Inhalte nach sonst nöthig seyn würde, und gleichmässige Aussprache in Hinsicht der Stärke, ohne auf deklamatorischen Ausdruck anfänglich besondere Rücksicht zu nehmen — und Singen solcher Recitative, wie sie nur eben empfohlen wurden.

Die gewöhnlichsten Fehler der Aussprache im Einzelnen sind: Man ähnelt das *A* dem *O*, das *O* dem *U* und umgekehrt, nimmt das *I* zu spitz, unterscheidet nicht genau das offene *E* von dem geschlossenen und gibt die einfachen Laute *ä*, *ö*, *ü* nicht bestimmt genug; man verwechselt die Diphtongen, z. B. *eu* und *äu* mit *ei* u. s. w., und trennt, die Italiäner ohne Bedacht nachahmend, die den Diphtongen bildenden Vokale, die doch im Deutschen so eng als möglich verbunden werden müssen; man unterscheidet gar nicht oder doch zu wenig *B* und *P*, *D* und *T*, *Ch* und *G*, *F* und *V* — ja man vermischt sogar die Laute *B*, *W* — *G*, *I* — *G*, *K* — spricht *st*, *sp* aus wie *scht*, *schp*, lässt *C* und *R* nur matt und klanglos ertönen, oder lispelt das *C* und schnarrt das *R*. — An allen diesen Fehlern, deren einige man vorzüglich an dem Süddeutschen, andere wieder an dem Norddeutschen bemerkt, ist zum Theil Verwöhnung früherer Jahre schuld, grossen Theils aber auch unrichtige Oeffnung des Mundes und Schliessen der Zähne.

server et de la développer encore dans un exercice général, qui consistera à déclamer des vers, lentement et à haute voix, ou mieux encore à les chanter en récitatif improvisé, en s'occupant bien moins des règles de la composition que du choix des articulations les plus belles et les plus faciles.

Le meilleur moyen d'apprendre à bien articuler, surtout les syllabes finales, et les mots polysyllabiques, qui sont l'écueil des chanteurs, c'est de lire lentement, à haute voix, en prononçant fortement les consonnes, sans avoir égard, du moins pour le commencement, à l'expression déclamatoire. On s'exercera ensuite aux récitatifs que nous avons déjà recommandés.

Les défauts de prononciation les plus familiers aux Français sont l'alteration du son des lettres *c*, *s*, *z* que quelques personnes prononcent en se mordant la langue, comme le *th* anglais, des lettres *g*, *j*, qu'on change en *z* de l'*r* à laquelle on donne un son guttural *(grasseyement)* ou qu'on prononce comme une *l*, du *v* etc. Il y a encore certains vices particuliers à telle ou telle province; ainsi, dans le midi, on fait trop sentir l'*n* des syllabes *on*, *an*, etc., etc.

Ueble Angewohnheiten sind: den Vokal, mit dem sich ein Wort anfängt, zu aspiriren, d. h. ihm ein *H* vorzusetzen, bei Dehnungen (melismatischen Figuren) die Vokale zu verdoppeln, oder wohl gar fremde einzumischen, übertriebenes Ziehen der Vokale, veranlasst durch die an sich gute Regel, den Konsonant so spät als möglich dem Vokale anzuschliessen, die Endsilben zu markiren, oder sie zu verschlucken, die Konsonanten, die eine Mittel- oder Endsilbe anfangen, zu verdoppeln, wenn die vorige Silbe mit einem Vokal schloss, und bei Konsonant-Endungen nicht mit dem bestimmt ausgesprochenen Konsonant zu endigen, sondern demselben nach Weise der Italiäner ein *E* leise nachtönen zu lassen u. s. w.

Da die höchste Deutlichkeit zu erreichen aus natürlichen Gründen und der Erfahrung zufolge den weiblichen Stimmen viel schwerer als den männlichen wird, so bedürfen jene eines um so erstern Studiums.

C'est encore une mauvaise habitude d'aspirer les voyelles initiales, c'est à dire de prononcer *hamour* au lieu de *amour;* d'allonger, de doubler pour ainsi dire les voyelles, et d'exagèrer la règle, bonne en elle même, de joindre le plus tard possible la consonne à la voyelle qui la précède dans la même syllabe, ainsi on ne prononcera pas *aardeur*, mais on ne dira pas non plus *ardeur:* c'est au contraire un precépte à suivre que de marquer les syllabes finales, de doubler la consonne qui commence une syllabe quand la syllabe précédente finit par une voyelle, enfin de prononcer fortement la consonne qui termine un mot quand elle doit se prononcer, comme dans *plaisir*, *fatal*, etc. Cependant il ne faut pas qu'on entende un *e* muet après cette consonne, comme dans *sourire*, *fatale.* Il faut aussi prendre garde de donner à l'*è* ouvert le son de l'*é* fermé et *vice versâ*, à l'*A* celui de l'*O.*

Comme il est bien plus difficile aux femmes qu'aux hommes d'acquérir une prononciation parfaite, elles doivent se livrer à une étude plus sérieuse et à une travail plus soutenu.

EILFTES KAPITEL.

Vortrag. *)

Der einzig wahre Vortrag ist der, durch welchen die von dem Dichter bestimmte und von dem Tonsetzer in Tönen ausgedrückte herrschende Empfindung nach ihren

*) Anmerk. Uebungen für den richtigen und guten Vortrag liefern eigentlich alle Stücke dieser Chorgesangschule, besonders aber die Num. XI.

CHAPITRE XI.

DE L'EXPRESSION. *)

La seule expression vraie est celle qui rend le mieux le sentiment qui domine dans les vers du poëte, et dans la musique du compositeur.

*) On peut se servir de tous les exercices de cette méthode comme études pour l'expression exacte et spécialement des N. XI. à XVI. Mais on

verschiedenen Graden *richtig*, *gut* und *schön* dargestellt wird.

Ein Gesangstück mechanisch *richtig* und *gut* vortragen, heisst dasselbe genau so ausführen, wie es durch die allgemein gebräuchlichen Zeichen und Worte vorgeschrieben ist. Was dazu gehört, lässt sich erlernen.

Schöner Vortrag aber, der den richtigen natürlich schon voraussetzt, lässt sich nicht geradezu lehren, da er einzig auf wahrem und schönen Gefühl beruht. Wer fühlt, was er vorträgt, wird leicht auf den Zuhörer wirken.

Wenn nun im Chorgesang der Einzelne nichts nach seiner individuellen Ansicht thun darf, sondern Alles, was auf den Vortrag Bezug hat, nur im Einverständnisse mit allen Singenden gelten kann, so ist es die Pflicht des Dirigenten, den Vortrag jedes Gesangstückes im Ganzen und Einzelnen zu bestimmen, und dahin zu wirken, dass das Chor das getreue Organ des Dichters und Komponisten sey, den todten Buchstaben, die todten Zeichen in's Leben rufe, und das Tonstück mit Ausdruck, d. h. mit vollkommener Darstellung der einzelnen Theile und des Ganzen, so wie Dichter und Komponist es sich gedacht haben, vortrage.

Die äussern Mittel des Ausdrucks aber, welche Licht und Schatten in das Tongemälde bringen, werden dann am sichersten und kräftigsten wirken, wenn jeder Einzelne des Chors mit Theilnahme und Gefühl singt. Sie mögen hier der Kürze wegen mit den gewöhnlichen italiänischen und deutschen Terminen nur namentlich aufgeführt und von dem Direktor mündlich näher erläutert werden.

On peut rendre un morceau de chant *mécaniquement* si l'on exécute fidèlement ce qui est indiqué par les signes et par les mots écrits sous les portées. Cette partie de l'expression s'apprend par l'exercice.

Mais la *belle expression*, qui suppose toujours *l'expression exacte*, n'est pas susceptible de s'apprendre, elle est fondée sur le bon goût. Celui qui sent bien ce qu'il exprime agit facilement sur ses auditeurs.

Cependant, comme, dans les chœurs, il ne faut pas que chaque concertant exécute suivant sa manière individuelle de sentir, et qu'il est nécessaire que l'ensemble ait une couleur uniforme, il est du devoir de celui qui dirige de déterminer l'expression qui convient au morceau de chant en général, et à chaque partie en particulier, et de faire en sorte que le chœur soit le fidèle interprète du poëte et du musicien; c'est à lui de donner la vie aux signes, et de rendre, et dans le tout et dans les parties, la pensée des deux auteurs.

Les moyens extérieurs d'expression qui font pour ainsi dire le clair-obscur de la peinture musicale, agiront avec d'autant plus de sûreté et plus d'énergie, que chacun des concertans chantera avec plus de sentiment et de chaleur. Nous allons indiquer nominativement ces moyens; ce sera au maître à en donner une explication plus étendue.

---

bis XVI. Für den schönen Vortrag jedoch konnte dies Werk keine Uebungen aufstellen, da hierzu Texte unumgänglich nöthig gewesen wären, auf welche aus den in der Vorrede angeführten Ursachen keine Rücksicht genommen werden konnte.

ne trouvera dans cet ouvrage aucun exercice pour la *belle expression*, parcequ'ils exigeraient des paroles que nous avons dû exclure pour les raisons exposées dans la préface.

Sostenuto, gehalten, getragen — sogenannter schwerer Vortrag.

Leggiero (leggiermente, leggiere, nämlich le note), leicht, leichter Vortrag.

Legato, gebunden.

Staccato, gestossen.

Pianissimo pp., möglichst schwach.

Piano p., schwach; *sotto voce*, mit gedämpfter Stimme.

Mezzo forte mfr., halb stark, mässig stark.

Forte fr. f., stark.

Fortissimo ff., möglichst stark.

Crescendo cr., stärker werdend.

Diminuendo dim., schwächer werdend.

Morendo, mancando, mor. manc., im leichtesten *pp.* verhallend.

Rinforzando rfz. <

Sforzato sfz. >

Stringendo string., drängend, etwas schneller nach und nach.

Rallentando rall., allmählig etwas langsamer.

ZWÖLFTES KAPITEL.

Lektionsplan.

Vier Stunden wöchentlicher Singübungen in vier verschiedene Stunden vertheilt sind für den Chorgesang vollkommen hinreichend. Erlauben die Umstände nur drei, oder wohl gar nur zwei, so sind das freilich weniger, als

Sostenuto; sons larges et soutenus.

Leggiero (leggiermente, leggiere, c'est-à.dire le note), legèrement.

Legato, lié, coulé.

Staccato, saccadé.

Pianissimo pp., très doux.

Piano p., doux.

Mezzo forte mfr., à demi voix, à demi jeu.

Forte fr. f., fort.

Fortissimo ff., très fort.

Crescendo cr., en renforcant le son.

Diminuendo dim., en diminuant.

Morendo, mancando, mor. manc., en laissant expirer le son.

Rinforzando rfz. <

Sforzato sfz. >

Stringendo string., en serrant, pressent, en accélérant.

Rallentando rall., en rallentissant.

CHAPITRE XII.

PLAN D'ÉTUDE.

Quatre heures par semaine, divisées en quatre leçons différentes, suffisent pour l'étude du chant en chœur. Lors même qu'on ne pourrait en employer que trois ou même deux, ce serait peu sans doute, mais cela suffirait encore avec du

zu wünschen wäre, doch lässt sich auch in ihnen bei Ernst und Fleiss Erfreuliches leisten. Die beste Zeit des Tages ist, wenn nämlich um Mittag gewöhnlich gespeist wird, entweder des Vormittags von 9 bis 10, oder 10 bis 11 — oder des Nachmittags von 4 bis 5, oder 5 bis 6 Uhr.

Alle Singenden müssen die Partitur vor sich haben und stehend singen. Die Stunde zerfällt in drei Theile, deren ersten und letzten Singen der Uebungen ausfüllt, deren zweiter aber Erläuterungen, Berichtigungen u. s. w. gewidmet ist.

Jede Uebung wird am besten anfänglich ganz langsam und nur nach und nach etwas rascher bis zu der Geschwindigkeit genommen, welche die Ueberschrift bestimmt.

Diejenigen Uebungen, welche in allen vier Stimmen lauter Noten von gleicher Zeitdauer haben, werden auf die Silben *da, me, ni, po, tu, la, be* gesungen, die übrigen auf den Vokal *A.* (Vgl. die Bemerkungen über die Scalen.)

Hat der Singverein alle Uebungen einmal mit Sorgfalt durchgesungen, so kann ein Theil der Stunde eigentlichen Chorgesängen gewidmet werden, deren Wahl, wie billig, dem Direktor überlassen bleibt.

travail et de la patience. Le moment du jour qui convient le mieux est de 9 à 10, ou de 10 à 11, avant le repas de midi, ou bien après diner, de 4 à 5, ou de 5 à 6.

Chacun des concertans doit chanter debout et avoir la partition devant lui. L'heure de leçon est divisée en trois parties, dont la première et la dernière sont consacrées aux exercices de chant, celle du milieu est employée aux éclaircissemens, corrections, etc.

Chaque exercice doit être exécuté d'abord lentement, ensuite de plus en plus vite, jusqu'à ce qu'on arrive au mouvement indiqué.

Tous les exercices qui se composent des notes égales pour les quatre voix seront exécutés sur les syllabes *da, me, ni, po, tu, la, be,* les autres sur la voyelle *A.* (Voyez les remarques sur les gammes.)

Lorsque tous les exercices de la méthode auront été bien exécutés, le maître pourra choisir des chœurs proprement dits qu'il fera chanter à ses elèves.

Uebungen. *)

I. *A. B.* Seite 1. Der harte und weiche Dreiklang in enger und weiter Harmonie, auch mit Verdoppelungen. —

*) Anmerk. An einigen wenigen Orten ist der Umfang der einen oder der andern Stimme zu gross. Dies liess sich nach der nothwendigen Anlage der Uebungen nicht wohl vermeiden, ist aber kein Uebelstand, da dergleichen Stellen mehr zur Erläuterung, als zur Uebung dienen sollen, und daher nicht ängstlich genau genommen zu werden brauchen.

EXERCICES. *)

I. *A B.* Pag. 1. Accord de trois sons, majeur et mineur, en harmonie serrée, large, et avec des notes

*) On trouvera dans ces exercices un petit nombre de passages où l'étendue des voix est dépassée, ce qu'il était difficile d'éviter, vu le plan de ces exercices. Mais ce n'est pas un grand mal, parce que ces passages sont spécialement destinés aux éclaircissemens, et n'ont pas besoin d'être exécutés rigoureusement.

Dient zur Kenntniss des harten und weichen Dreiklangs und der aus diesen beiden Dreiklängen sich ergebenden Intervalle. — Zu erklären sind die Ausdrücke: enge und weite Harmonie, Verdoppelung.

Zur Ersparniss des Raums sind hier, wie bei mehrern der folgenden Uebungen nur einige Tonarten ausgeschrieben, und diejenigen Tonarten, in welche die Uebung passend transponirt werden kann, angezeigt.

II. *A — H.* Seite 1 — 2. Uebungen des harten und weichen Dreiklangs, d. h. der Intervalle dieser beiden Dreiklänge in allen Tonarten und nach und nach in allen vier Stimmen.

III. *A. B.* Seite 3. Wesentliche Akkorde der Dur- und Molltonart in enger und weiter Harmonie. — Entwickelung der Dur- und Mollscale aus den Intervallen der Dreiklänge des Grundtons, seiner Quarte und Quinte.

IV. *A — H.* Seite 3 — 6. Akkorde des Grundtons, der Quarte und Quinte. Uebung der Intervalle dieser Akkorde in allen Dur- und Molltonarten, in allen vier Stimmen.

V. *A. B.* Seite 6. Ausweichungen aus *C dur* und *A moll* in verschiedene Dur- und Molltonarten ohne vermittelnden Akkord. — Diese Uebung bedarf der mündlichen Erläuterungen und Bemerkungen des Lehrers. Zur Uebung in Kenntniss der verschiedenen Schlüssel (wie auch, um Raum zu sparen) sind von hier an mehre Uebungen auf zwei Linien, theils im Sopran- und Tenor-, theils im Alt- und Bassschlüssel geschrieben. Es ist aber unerlässlich, dass jedes Mitglied des Chors alle vier Schlüssel kenne, und meiner Erfahrung zufolge sehr leicht, allen Singenden zu dieser ausserordentlich nützlichen Kenntniss zu verhelfen.

doublées. — Sert à la connaissance de l'accord de trois sons, majeur et mineur, et des intervalles qui en résultent. — Expliquer les termes, harmonie serrée, harmonie large, notes doublées.

Pour épargner l'espace, on a écrit ces exercices, ainsi que les suivans dans un petit nombre de tons, et l'on a indiqué ceux dans lesquels on peut les transposer.

II. *A — H.* P. 1 — 2. Exercices sur l'accord de trois sons, majeur et mineur, c'est à dire des intervalles de cet accord dans tous les tons, et successivement dans les quatre parties.

III. *A. B.* P. 3. Accords caracteristiques des deux modes, majeur et mineur, en harmonie large, et en harmonie serrée. — La gamme majeure et la mineure dérivent des intervalles des accords de trois sons sur la tonique, la quarte et la quinte.

IV. *A — H.* P. 3 — 6. Accords de la tonique, de la quarte et de la quinte. Exercices sur les intervalles de ces accords dans les deux modes, et dans les quatre parties.

V. *A. B.* P. 6. Modulations d'*Ut* majeur et de *La* mineur en divers tons des deux modes, sans accord intermédiaire. Cet exercice doit être éclairci par les explications du maître. Pour apprendre à l'élève à connaître les diverses clefs, et pour épargner l'espace nous avons écrit tous les exercices, à partir du N.° V., sur deux portées, l'une sur le Soprano et le Contr'alto, l'autre pour le Ténor et la Basse. Il est essentiel que chaque concertant chante sur toutes les clefs, et, si j'en crois mon expérience, la chose n'est pas difficile.

VI. *A — Q.* **Seite 6 — 9. Modulationen** (mit einer in *C* oder *A* liegen bleibenden Stimme, bis der neue Akkord erscheint) aus *C dur* und *A moll* mit höchstens drei vermittelnden Akkorden in alle übrigen Dur- und Molltonarten. — Diese Uebung, die an sich eine harmonische Spielerei ist, eignet sich vortrefflich zur Befestigung der höchsten Reinheit der Intonation, und steht nur deshalb hier.

VII. *A — Q.* **Seite 10 — 14.** Die drei leitereignen Dreiklänge jedes Tons der Dur- und Mollscale. — Die leitereignen Septimen-Akkorde der Dur- und Mollscale. — Leitereigne Dreiklänge der Dur- und Mollscale erster, zweiter und dritter Lage in enger und weiter Harmonie.

Da alle bisherige Uebungen sich auf leichtfassliche Akkorde gründen, so wird durch sie am sichersten für Intonation gesorgt, zugleich aber auf eigentliche Akkordenlehre vorbereitet, ohne welche in einem gewissen, nicht eben völlig umfassenden Umfange es fast unmöglich ist, den höchsten Grad der Reinheit zu erreichen und tüchtig treffen zu lernen, was leider viel weniger Sänger können, als man glauben sollte.

VIII. *A — O.* **Seite 14 — 17.** Kreise der Dur- und Molltonarten.

A. B. steigend in der Ordnung *C, G, D — A, E, H.*
C. D. fallend » » *C, F, B — A, D, G.*
E. in der Ordnung *C dur, A moll, F dur, D moll* u. s. w.
F. » » *A moll, C dur, E moll, G dur* u. s. w
G. mit den wesentlichen Septimen-Akk. *Dur.*
H. » » » *Moll.*
I. K. wie *G. H.* nur in andrer Ordnung.
L. Kreis alles Dur- und Molltonarten mit den wesentlichen Septimen-Akkorden in der Ordnung *C dur, A moll, F dur, D moll* u. s. w.

VI. *A — Q.* **P. 6 — 9. Modulations**, dans trois parties seulement, de *Ut majeur* et de *La mineur* dans tous les autres tons des deux modes, avec trois accords intermédiaires ou plus, tandis qu'une des voix reste en *Ut* ou en *La*, jusqu'au premier accord du nouveau ton. Cet exercice qui n'est qu'un badinage harmonique habitue l'élève à la plus grande justesse possible d'intonation, et c'est pas ce seul motif, qu'il se trouve ici.

VII. *A. Q.* **P. 10 — 14.** Les trois espèces d'accords de trois sons propres à chaque mode; les diverses espèces d'accords de septième dans les deux modes; les accords de trois sons dans leurs trois positions en harmonie large, en harmonie serrée.

Les exercices qu'on a vus jusqu'ici étant fondés sur des accords faciles à saisir, serviront le plus sûrement possible à l'étude de l'intonation, et prépareront l'élève à l'étude de la science des accords proprement dite sans laquelle il est presque impossible de chanter juste, et qui cependant est inconnue à plus de chanteurs qu'on ne pense.

VIII. *A — O.* **P. 14 — 17.** Cercle des tons majeurs et mineurs.

A. B. En montant, dans l'ordre *Ut, Sol, Ré — La, Mi, Si.*
C. D. En descend., dans l'ordre *Ut, Fa, Si*♭ — *La, Ré, Sol.*
E. Dans l'ordre *Ut maj., La min., Fa maj., Ré min.* etc.
F. » » *La min., Ut maj., Mi min., Sol maj.* etc.
G. H. Avec les accords de septième dominante dans les deux modes.
I. K. comme *G. H.* mais dans un autre ordre.
L. Cercle de tous les tons majeurs et mineurs, avec les accords de septième dominante, dans l'ordre: *Ut maj. La min., Fa maj., Ré min.* etc.

M. Kreis aller Dur- und Molltonarten mit den wesentlichen Septimen-Akkorden in der Ordnung *C dur*, *A moll*, *G dur*, *E moll* u. s. w.

N. O. wie *L. M.* nur in andrer Ordnung.

IX. X. *A—Q. A—Q.* Seite 18—23. Die Dur- und Mollscalen.

Der Sopran hat	*C*, *G*, *F*, *Ges dur*, *Fis*, *D*, *Dis*,	*F moll.*
— Alt	— *D*, *B*, *Es*, *Des* —, *H*, *C*, *Cis*;	*A* —
— Tenor	— *G*, *E*, *F*, *As* —, *E*, *A*, *Gis*,	*Es* —
— Bass	— *A*, *H*, *Fis*, *C* —, *A*, *G*, *A*,	*B* —

Kleine Sexte und grosse Septime aufwärts haben *A*, *E*, *H*, *Fis moll.*

Grosse Sexte und grosse Septime aufwärts haben *A*, *D*, *G*, *C moll.*

Kleine Sexte und grosse Septime aufwärts, kleine Septime und kleine Sexte abwärts haben *A*, *Cis*, *Gis*, *Dis moll.*

Grosse Sexte und grosse Septime aufwärts, grosse Septime und kleine Sexte abwärts haben *A*, *F*, *B*, *Es moll.*

Diese Uebungen können auf folgende sehr verschiedene Arten benutzt werden.

1) Meist auf *A*.

2) Zuweilen auf den übrigen Vokalen *E*, *I*, *O*, *U* — auch wohl auf den Diphtongen *ä*, *ö*, *ü*, *ai*, *ei*, *eu*, *au*, *äu* — und auf den Silben *da*, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be*.

3) Anfänglich sehr langsam, jeder Ton mit neuem Athem, erst <, dann > und nun etwas weniger langsam <>.

4) Nach und nach zwei und mehre Töne in einem Athem, alles *pp.*, dann *p. mfr. fr. ff.* — oder auch *cres-*

M. Le même dans l'ordre *Ut maj.*, *La min.*, *Sol maj.* *Mi min.*

N. O. Le même encore, dans un autre ordre.

IX. X. *A—Q. A—Q.* P. 18—23. Gammes majeures et mineures.

	En majeure.	En mineur.
Soprano	*Ut*, *Sol*, *Fa*, *Sol* b.	*Fa*♯, *Ré*, *Ré*♯, *Fa.*
Alto	*Ré*, *Si* b, *Mi* b, *Ré* b.	*Si*, *Ut*, *Ut*♯, *La.*
Tenor	*Sol*, *Mi*, *Fa*, *La* b.	*Mi*, *La*, *Sol*♯, *Mi* b.
Basse	*La*, *Si*, *Fa*♯, *Ut.*	*La*, *Sol*, *La*, *Ré.*

Sixte mineure et septième majeure en montant; en mineur, *La*, *Mi*, *Si*, *Fa*♯.

Sixte majeure et septième majeure en montant; en mineur: *La*, *Ré*, *Sol*, *Ut.*

Sixte mineure et septième majeure en montant, septième mineure et sixte mineure en descendant, en mineur: *La*, *Ut*♯, *Sol*♯, *Ré*♯.

Sixte mineure et septième mineure en montant, septième majeure et sixte mineure en descendant, en mineur: *La*, *Fa*, *Si* b, *Mi* b.

Ces exercices peuvent être exécutés de plusieures manières différentes:

1) Le plus souvent sur la voyelle *A*;

2) sur les autres voyelles, sur les diphtongues, et sur les syllabes *da*, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be*;

3) d'abord avec lenteur, en respirant après chaque note, et en rendant les signes <, >, <>;

4) en respirant de deux en deux notes, puis de quatre en quatre etc., en chantant d'abord uniformement, *pp. p-*

cendo bis zum *mfr. fr. ff.* — oder *diminuendo* bis zum *mfr. p. pp.* und hiebei alle Tempi vom Largo bis zum Allegro gebraucht.

5) Meist mit Portamento.

6) Zuweilen gestossen, *staccato*, doch nur in der Stimme, welche die Scale hat, und dann jede Note in zwei getheilt (halbe statt ganzer) und lebhaftes Tempo.

Bei allem diesem ist auf Intonation vorzüglich zu achten.

Auf ähnliche Weise können auch die Uebungen VII. VIII. XI. XII. benutzt werden.

XI. *A — Q.* Seite 23 — 25. Chromatische Tonreihen steigend und fallend.

Der Sopran hat *F dur* und *D moll.*
— Alt — *C dur* — *A moll.*
— Tenor — *G dur* — *E moll.*
— Bass — *C dur* — *A moll.*

Reinheit der Intonation ist das Hauptsächlichste, worauf in diesen Uebungen zu achten ist, doch lässt sich nach Umständen auch hier manches anwenden, was bei den Dur- und Mollscalen bemerkt wurde.

In allen folgenden Uebungen XII — XVI. ist vorzüglich auf genauen Vortrag zu sehen nach den bestimmenden Zeichen und Worten und nach Anordnung des Lehrers in Hinsicht auf schwer, leicht — Portamento oder frisches Ergreifen der Töne — gebunden, gestossen, *messa di voce* u. s. w.

Will der Lehrer mehres aus der Akkordenlehre erläutern, so findet sich in denselben Uebungen hinreichende Gelegenheit zu Beispielen. Ueber die Uebungen XVI. siehe weiter unten.

mf. f. ff., ensuite *crescendo*, puis *diminuendo*; enfin dans tous les mouvemens depuis le *large* jusqu'à l'*allegro*;

5) en employant souvent le port de voix.

6) en employant le *staccato* seulement dans la partie ou se trouve la gamme, c'est à dire, en ne faisant entendre que la moitié de la note, dans un mouvement rapide.

Dans tous les exercices, c'est surtout à la justesse de l'intonation qu'il faut s'attacher.

On peut utiliser de la même manière les N.os VII. VIII. XI. XII.

XI. *A — Q.* P. 23 — 25. Gammes chromatiques, ascendantes et descendantes;

	En majeur.	En mineur.
Soprano	*Fa*	*Ré.*
Contr'alto . . .	*Ut*	*La.*
Tenor	*Sol*	*Mi.*
Basse	*Ut*	*La.*

La justesse de l'intonation est ici la chose principale, mais on pourra, suivant les cas, appliquer plusieurs des remarques qui ont été faites sur les gammes majeures et mineures.

Dans les exercices suivans XII — XVI., c'est principalement à l'expression qu'il faut s'attacher; qu'il faut s'occuper de l'accentuation des notes, suivant les signes ou l'indication du maître; des sons attaqués franchement, ou abordés à l'aide du port de voix, du coulé, du *staccato*, de la mise de voix, etc.

Si le maître juge convenable de donner de plus grands éclaircissemens sur la science des accords, les exercices lui en fourniront l'occasion quant au N.º XVI. voyez plus loin.

XII. *A — H.* Seite. 26 — 29. Uebungen für halbe Töne.

Der Sopran	hat *A. E.*	*C dur, A moll.*
— Alt	— *C. G.*	*F dur, E moll.*
— Tenor	— *B. F.*	*A moll, C dur.*
— Bass	— *D. H.*	*C dur, A moll.*

XIII. *A — Q.* Seite 30 — 42. Uebungen in den gebräuchlichen Intervallen. Die Uebersicht der Intervalle ist oben im Kap. IX. aufgestellt. Eben so finden sich dort die nöthigen Bemerkungen über das Treffen überhaupt und über die ersten Uebungen im Treffen. Die Anwendung der Akkordenlehre auf sicheres Treffen der Intervalle kann nun nach diesen Uebungen Statt finden, indem man aus ihnen die einzelnen passenden Stellen besonders auswählt, und sie in Ansehung des zu treffenden Intervalls, und des, diesem zum Grunde liegenden, Akkords erläutert. Terzen und Sexten, so wie Quarten und Quinten sind zusammmen genommen worden, weil sie gegenseitige Umkehrungen sind, das eine Intervall steigend dasselbe ist, als dessen Umkehrung fallend, und somit das Treffen des einen ziemlich dasselbe, als das Treffen des andern.

XIV. XV. *A — Q. A — Q.* Seite 43 — 57. Kleine Solfeggien zur Kenntniss aller Dur- und Molltonarten und der meisten gebräuchlichen Taktarten und Tempi.

XVI. *A — H.* Seite 58 — 65. Uebungen zur Kenntniss der gebräuchlichsten Akkorde. Für diesen nächsten Zweck sind diese Uebungen sehr langsam zu nehmen. Als Singübungen überhaupt lassen sie verschiedene Tempi zu, doch höchstens bis zum *Allegro moderato.* Zeichen des Vortrags sind nicht beigefügt worden, um wegen der vielen vorkommenden Zahlen keine Undeutlichkeit zu veranlassen.

XII. *A. H.* P. 26 — 29. Exercices pour les demitons

	en majeur	en mineur.
Soprano .	*La, Mi, Ut* . .	*La.*
Contr'alto	*Ut, Sol, Fa* . .	*Mi.*
Tenor . .	*Ut*	*Si* b, *Fa, La.*
Basse . .	*Ré, Si, Ut* . .	*La.*

XIII. *A — Q.* P. 30 — 42. Exercices sur les intervalles usités. On a donné un apperçu sommaire des intervalles dans le chapitre IX., ainsi que les observations necessaires sur la lecture à première vue et sur les premiers exercices qui y ont rapport. L'application de la science des accords au même objet trouve ici naturellement sa place, et l'on peut choisir, dans les exercices compris sous le N.° XIII., les passages où l'élève doit étudier les divers intervalles et les accords qui leur servent de base. On a réuni ensemble les sixtes et les tierces, les quintes et les quartes, parcequ'elles ne sont que des renversemens les unes des autres, de telle manière qu'un de ces intervalles, en montant, est le même que son renversement en descendant; et qu'ainsi la lecture de l'intervalle et de son renversement est à peu près la même.

XIV. XV. *A — Q. A — Q.* P. 43 — 57. Petits solfèges pour la connaissance des tons, majeurs et mineurs, des mouvemens et des mesures les plus usités.

XVI. *A — H.* P. 58 — 65. Exercices sur les accords les plus usités. On le commencera lentement, on pourra accélérer ensuite jusqu'à *l'allegro moderato.* Les signes d'expression ont été omis, parceque leur mélange avec les chiffres aurait pu amener de la confusion.

Die Akkorde, welche in diesen Uebungen vorkommen, sind hier noten in ihrer ursprünglichen Gestalt in Noten aufgestellt und mit 1 — 54 bezeichnet.

Dieser Uebersicht folgt eine Notentafel der natürlichsten Auflösungen dieser Akkorde, deren Vervollständigung und Erläuterung jeder Lehrer nach Umständen in kurzen Andeutungen oder in weiterer Ausführung über sich nehmen wird. — Beispiele der Vorbereitung von Nro. 3 — 54 aufzustellen ist unterlassen worden, weil es mehr Raum erfordert haben würde, als für den nächsten Zweck gestattet werden konnte.

Hierauf folgt das Verzeichniss aller 54 Akkorde in Buchstaben ausgedrückt mit der Angabe der Takte, in welchen jeder Akkord in den Uebungen XVI. *A — H.* anzutreffen ist.

Es bleibt billig dem Lehrer überlassen, nach welcher Ansicht er diese Akkorde erläutern, auf welche Grundakkorde er die zusammengesetzten derselben zurückführen, ob er diesen und jenen Akkord als selbstständig erklären, oder ob er ein Intervall desselben nur als Vorhalt betrachten wolle u. s. w.

Les accords employés dans ces exercices sont indiqués ci après, dans leur première position, sous les N.os 1 — 54.

A ce tableau nous avons joint celui des résolutions naturelles de ces accords, que chaque maître expliquera et développera, comme il jugera convenable. Nous avons omis les préparations parcequ'elles auraient occupé plus d'espace qu'il ne convient à notre sujet.

On trouvera ensuite un tableau des accords exprimés en lettres avec l'indication des mesures dans lesquelles chaque accord est employé dans les exercices XVI. *A — H.*

Je laisse aux maîtres le soin d'expliquer les accords sous tel ou tel point de vue, de les ramener à tel ou tel accord fondamental, de considérer chaque accord en lui même, ou bien seulement un de ses intervalles.

Dreiklänge.
Accords de trois sons.

Septimen Akkorde.
Accords de septime.
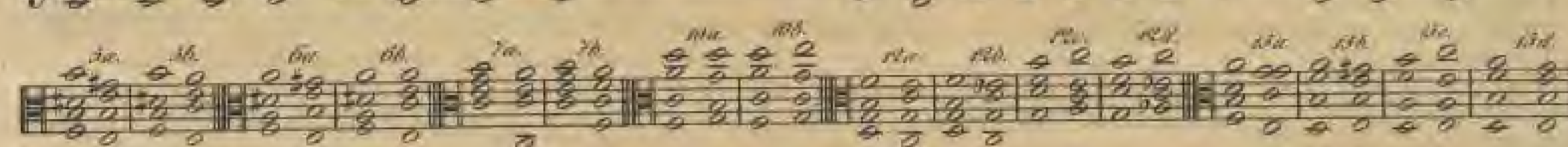


Nonen Akkorde.
Accords de Neuvième.

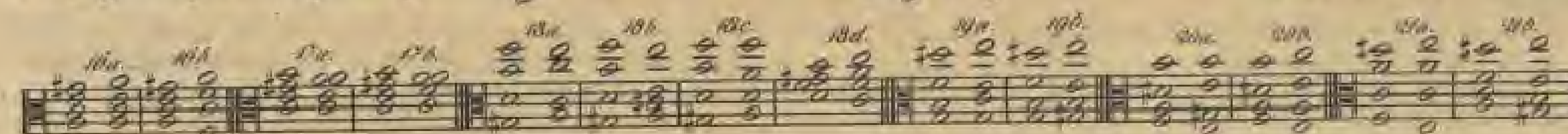


Undecimen Akkorde.
Accords de Onzième.

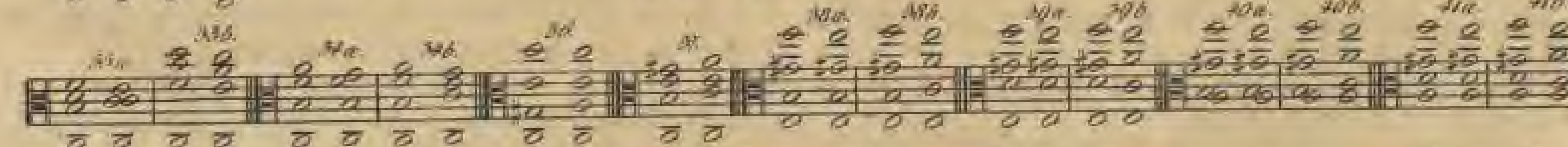
Auflösungen.
Résolutions.
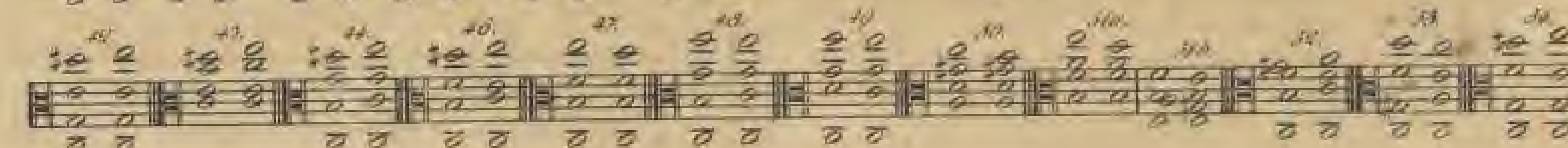












1 *C E G (ut, mi, sol.)*

A) 1. 2. 6. 7. 8. 9. 10. 10. 11. 12. 12. 13. 14. 14. 15. 17. 18. 20. 21. 22. 23. 24. 26. 27. 28. 29. 29. 30. 31. 32. 32. 33. 33. 33. 34. 34. 35. 38. 39. 40.

B) 1. 1. 1. 2. 3. 4. 7. 9. 12. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 28. 29. 30. 31. 33. 34. 35. 36.

C) 1. 2. 3. 3. 4. 4. 6. 7. 7. 8. 11. 11. 12. 13. 14. 14. 15. 17. 17. 18. 19. 20. 22. 24. 25. 25. 26. 28. 28. 29. 30. 31. 33. 34. 35. 35. 36.

D) 1. 4. 6. 7. 8. 12. 20. 21. 23. 23. 24. 25. 27. 28. 30. 31. 33. 34. 35. 36. 37. 39. 40.

E) 3. 4. 6. 7. 8. 12. 13. 14. 14. 15. 16. 17. 18. 27. 29. 30. 32. 36. 37. 38. 39. 39.

F) 3. 9. 10. 11. 13. 14. 15. 16. 18. 20. 21. 22. 25. 30. 32. 33.

G) 3. 3. 5. 7. 8. 10. 11. 11. 12. 12. 12. 13. 13. 16. 26. 27. 30. 30. 30. 32. 34.

H) 3. 5. 6. 8. 9. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 18. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 33. 36. 38. 38. 39.

2 *D F A (ré, fa, la.)*

A) 3. 4. 5. 6. 8. 10. 11. 16. 16. 18. 18. 19. 20. 22. 30. 30. 31. 31. 35. 36. 37. 38. 38.

B) 6. 6. 7. 8. 10. 13. 14. 18. 22. 24. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 33. 34.

C) 5. 8. 9. 9. 10. 14. 16. 18. 27. 30. 32. 35.

D) 5. 8. 9. 13. 14. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 22. 25. 27. 32. 34. 34. 38.

E) 1. 2. 5. 5. 6. 8. 9. 10. 10. 11. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 22. 22. 24. 24. 26. 27. 27. 27. 28. 29. 29. 31. 34. 34. 35. 35. 36. 37. 39. 40.

F) 1. 1. 1. 4. 6. 6. 7. 8. 12. 14. 15. 21. 22. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 31. 33. 34. 35. 36.

G) 1. 4. 9. 9. 14. 14. 15. 17. 17. 17. 18. 18. 18. 21. 22. 24. 29. 29. 32. 32. 33. 35. 36.

H) 1. 4. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 14. 15. 16. 19. 24. 26. 28. 29. 30. 32. 33. 33. 34. 37. 38. 39. 40.

3 *H D F (si, ré, fa.)*

A) 5. 18. **B)** 5. 11. **C)** 2. 6. **E)** 18. 35. **F)** 5. 31. 34. **G)** 29. 31. 31. **H)** 2. 30. 31. 35. 39.

4 *C E Gis (ut, mi, sol♯.)*

A) 9. 20. **B)** 18. 25. **D)** 25. **F)** 7. **G)** 35.

5 *H Dis F (si, ré♯, fa.)*

A) 14. **F)** 23. **H)** 22.

6 *Dis F A. (ré♯, fa, la.)*

B) 19. **D)** 27.

7 *C E G H (ut, mi, sol, si.)*

A) 26. **B)** 7. 26. **C)** 11. 27. **D)** 2. 7. 17. 21. **F)** 2. 26. **G)** 22. **H)** 7.

8 *C E H. (ut, mi, si.)*

A) 19. **B)** 31. 34. **E)** 26. **G)** 9. 19. 24.

9 *C G H (ut, sol, si.)*

G) 4. 8. 14.

10 *D F A C (ré, fa, la, ut.)*

A) 6. 20. **B)** 13. **C)** 21. 27. **D)** 2. 10. 33. **E)** 25. **F)** 9. 23. 31. **G)** 6. **H)** 2. 13. 35.

11 *D F C (ré, fa, ut.)*

A) 30. **B)** 35. **C)** 31. **D)** 3. 3. 3. **E)** 7. 39. **G)** 26.

12 *G H D F (sol, si, ré, fa.)*

A) 2. 4. 6. 13. 14. 15. 16. 17. 19. 22. 23. 25. 28. 29. 30. 31. 32. 34. 37. 38.

B) 3. 9. 12. 14. 15. 22. 28. 29. 30. 31. 32. 32. 34.

C) 3. 4. 7. 8. 13. 15. 16. 17. 24. 25. 28. 29. 33. 34.

D) 5. 6. 15. 21. 26. 29. 32. 35. 37. 37. 39. 39.

E) 6. 9. 10. 12. 12. 13. 14. 14. 16. 17. 18. 19. 22. 23. 23. 24. 25. 28. 30. 31. 33. 33. 36. 38.

F) 2. 3. 5. 9. 11. 11. 13. 19. 21. 22. 27. 30. 31. 35.

G) 2. 3. 6. 7. 10. 11. 12. 15. 23. 27. 28. 30. 31.

H) 5. 7. 8. 9. 13. 16. 17. 17. 18. 19. 21. 21. 25. 26. 29. 31. 32. 37. 37.

13 *G H F (sol, si, fa.)*

A) 28. 35. 39. **B)** 7. 25. 35. **C)** 19. **D)** 18. 30. 33. **E)** 30. 31. **F)** 13. 15. 25. **G)** 7. 15. 20. **H)** 3. 7. 11. 23.

14 *G D F (sol, ré, fa.)*

B) 17. 21. **F)** 7. **G)** 31. 35.

15 *H D F A (si, ré, fa, la.)*

A) 37. **B)** 11. 33. **C)** 23. **D)** 10. 26. **E)** 6. 11. 13. 25. 26. 29. **F)** 5. 10. 12. 23. 26. 29. 34. **G)** 2. 16. 25. 28. 29. **H)** 7. 10. 20. 35.

16 *A C E Gis (la, ut, mi, sol♯.)*

C) 9. **G)** 9. 17. 17. 32.

17 *C E Gis H (ut, mi, sol♯, si.)*

A) 11. 35. **B)** 27. **C)** 14. **E)** 31. **F)** 14.

18 *Gis H D F* (*sol*♯, *si*, *ré*, *fa.*)
A) 11. 21. 22. 36. 37. **B)** 5. 9. 30. 32. **C)** 31. **D)** 12. 12. 13. 26. 38. **E)** 5. 7. 12. 15. 17. 23. 26. 33. 35. 38. **F)** 5. 24. 27. 28. 29. 30. 32. 34. **G)** 14. 25. 27. 28. **H)** 15. 34. 36.
19 *G H Dis F* (*sol*, *si*, *ré*♯, *fa.*)
C) 29. **D)** 35.
20 *H Dis F A* (*si*, *ré*♯, *fa*, *la.*)
B) 19. 19. **F)** 23.
21 *Dis F A C* (*ré*♯, *fa*, *la*, *ut.*)
B) 23. **E)** 15. **G)** 13.
22 *Dis F C* (*ré*♯, *fa*, *ut.*)
A) 7.
23 *C E G D* (*ut*, *mi*, *sol*, *si.*)
C) 3. 11. **D)** 29. **E)** 13. **G)** 11.
24 *C E H D* (*ut*, *mi*, *si*, *ré.*)
D) 31.
25 *C G H D* (*ut*, *sol*, *si*, *ré.*)
D) 11. **H)** 4.
26 *C G D* (*ut*, *sol*, *ré.*)
A) 34. 39. **B)** 2. 15. 35. **C)** 2. 6. 10. 12. **D)** 20. 23. 35. **E)** 30. **F)** 7. 15. 22. 24. 27. 30. **G)** 10. 12. 19. **H)** 3. 22. 32. 36.
27 *D F A E* (*ré*, *fa*, *la*, *mi.*)
C) 9. **F)** 6. **G)** 14. 17. 18. 29. 32.
28 *D F C E* (*ré*, *fa*, *ut*, *mi.*)
D) 19.
29 *D A C E* (*ré*, *la*, *ut*, *mi.*)
D) 20. 31.
30 *E G H F* (*mi*, *sol*, *si*, *fa.*)
A) 2. 23. **B)** 15. **C)** 15. **D)** 5. 39.
31 *E H D F* (*mi*, *si*, *ré*, *fa.*)
D) 17. 19.
32 *G H F A* (*sol*, *si*, *fa*, *la.*)
A) 21. **G)** 7.
33 *H D F C* (*si*, *ré*, *fa*, *ut.*)
B) 2. **C)** 4. 8. 21. 23. **D)** 3. 3. 4. **E)** 2. 4. 21. **F)** 17. 17. 19. **G)** 4. 8. 31.
34 *H F A C* (*si*, *fa*, *la*, *ut.*)
A) 25. 27.
35 *H F C* (*si*, *fa*, *ut.*)
G) 13.
36 *C E Gis D* (*ut*, *mi*, *sol*♯, *ré.*)
A) 36. **B)** 22. **C)** 18. **D)** 6. 15. 22. 34. **E)** 19.
37 *C Gis H D* (*ut*, *sol*♯, *si*, *ré.*)
B) 6. **D)** 34.
38 *E Gis H F* (*mi*, *sol*♯, *si*, *fa.*)
A) 17. **B)** 12. **C)** 7. **G)** 3. 30. **H)** 5.
39 *E Gis D F* (*mi*, *sol*♯, *ré*, *fa.*)
G) 20.
40 *Gis H F A* (*sol*♯, *si*, *fa*, *la.*)
D) 11.
41 *Gis D F A* (*sol*♯, *ré*, *fa*, *la.*)
E) 21. 36. **G)** 18. **H)** 28.
42 *C E G Dis* (*ut*, *mi*, *sol*, *ré*♯.)
C) 14.
43 *C E H Dis* (*ut*, *mi*, *si*, *ré*♯.)
D) 34.
44 *C G H Dis* (*ut*, *sol*, *si*, *ré*♯.)
C) 26.
45 *C G Dis* (*ut*, *sol*, *ré*♯.)
G) 13.
46 *H Dis F C* (*si*, *re*♯, *fa*, *ut.*)
D) 4.
47 *C E H F* (*ut*, *mi*, *si*, *fa.*)
B) 2. **E)** 4. **F)** 17. 19.
48 *C G H F* (*ut*, *sol*, *si*, *fa.*)
A) 25. 27. **B)** 4. **D)** 11. **E)** 21. **F)** 4. **G)** 4. 8. **H)** 24.
49 *C G D F* (*ut*, *sol*, *ré*, *fa.*)
A) 19. **B)** 4. **C)** 21. 23. 26. **D)** 3. 32. 39. **E)** 25. 37. 38. **F)** 2. 4. **G)** 2. 6. 23.
50 *D A C Gis* (*ré*, *la*, *ut*, *sol*♯.)
E) 2. 21.
51 *E H F A* (*mi*, *Si*, *fa*, *la.*)
B) 12. **F)** 24.
52 *C Gis H F* (*ut*, *sol*♯, *si*, *fa.*)
D) 14.
53 *C Gis D F* (*ut*, *sol*♯, *ré*, *fa.*)
E) 5. **F)** 29.
54 *C G Dis F* (*ut*, *sol*, *ré*♯, *fa.*)
D) 36.

~~[illegible]~~

~~[illegible]~~